ACADEMIA DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria teatru, muzică, cinematografie

2

TOMUL 20

1973

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

La revue STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria teatru, muzică, cinematografie (Études et recherches d'histoire de l'art, Série Théâtre, Musique, Cinéma) paraît 1 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea ILEXIM, SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESA PO BOX 2001, Calea Griviței nr. 64—66 București, Oficiul poștal 12, România, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Revistele se mai pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, București, Calea Victoriei nr. 125, sectorul I.

În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, București.

APARE O DATĂ PE AN

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 22 1975

SUMAR

ASPECTE ALE CREAŢIEI TEATRALE, MUZICALE ŞI CINEMATOGRAFICE ROMÂNEŞTI CONTEMPORANE

ANA MARIA POPESCU, *Ideea solidarităţii în piesa originală contemporană* 3
OLTEEA VASILESCU, *Filmul de actualitate, o necesitate permanentă* 9
MEDEEA IONESCU, *Dramaturgia lui Camil Petrescu şi destinul ei scenic contemporan* 19
ION CANTACUZINO, *Camil Petrescu şi filmul românesc* 29
MIRCEA VOICANA, *Muzică şi istorie* 37
LUCIA MONICA ALEXANDRESCU, VLADIMIR POPESCU-DEVESELU *Perspectivele festivalului ca formă de difuzare a muzicii* 43

CONTRIBUŢII ROMÂNEŞTI LA DEZVOLTAREA TEORIEI MUZICALE

ADRIANA ŞIRLI *Contribuţii ale muzicologiei româneşti actuale la studiul muzicii bizantine din ţara noastră* 49
SEBASTIAN BARBU-BUCUR, *Propedii ale muzicii psaltice în notaţie cucuzeliană* (II) 59
LUCIAN MEŢIANU, *O metodă de ordonare a structurii muzicale* 71
OVIDIU MANOLE, *Noi ipostaze ale cvartei mărite în spaţiul sonor cromatic* (II) .. 81

CRONICĂ

Teatru — teatrologie (Ion Cazaban, Medeea Ionescu) 91
Muzică — muzicologie (Alfred Hoffman) 98
Film — filmologie (Manuela Gheorghiu) 100

RECENZII ŞI NOTE DE LECTURĂ. CARTEA DE ARTĂ

B. ELVIN, *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX* (Letiţia Gîtză) 103
PAVEL CÂMPEANU, *Oamenii şi teatrul* (Roxana Eminescu) 104
VASILE TOMESCU, *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie* (Constantin Stihi-Boos) 105
SIGISMUND TODUŢĂ, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach* (Gheorghe Firca) 107
R. LEIBOWITZ, *Le Compositeur et son double* (Vladimir Popescu-Deveselu).. 108
D. I. SUCHIANU, *Cinematograful, acest necunoscut* (O.V.) 109

BIBLIOGRAFIE

Teatru — Muzică — Cinematografie 113
Indice analitic (Speranţa Erca) 115

ASPECTE ALE CREAȚIEI TEATRALE, MUZICALE ȘI CINEMATOGRAFICE ROMÂNEȘTI CONTEMPORANE

IDEEA SOLIDARITĂȚII ÎN PIESA ORIGINALĂ CONTEMPORANĂ

(*PUTEREA ȘI ADEVĂRUL* DE TITUS POPOVICI, *MATCA* DE MARIN SORESCU ȘI *ÎNTR-O SINGURĂ SEARĂ* DE IOSIF NAGHIU)

de ANA MARIA POPESCU

Atîta timp cît omul trăiește în societate aspirația sa de a fi un simplu individ este nu numai de neînțeles, dar și total lipsită de sens. Aforismul lui Aristotel potrivit căruia acea ființă care își este sieși suficientă nu poate fi altceva decît o brută sau un zeu vrea să spună că « omul, deși aspirant la această suficiență, în calitatea sa de individualitate, de personalitate omenească, de parte integrantă a umanității, nu poate izbuti, din fericire pentru el, să o realizeze niciodată » [1]. Mai mult, omul nu se poate dezvolta deplin ca personalitate decît alături de semenii săi, împreună cu ei, în strădania comună pentru atingerea unui ideal social-uman.

Ideea solidarității a înnobilat întotdeauna relațiile dintre oameni, dar în același timp și în egală măsură le-a dezvăluit în toată profunzimea și complexitatea lor, pentru că « nu putem ajunge niciodată la o totalitate care să nu fie ea însăși element sau parte » [2], iar comportamentul uman « se prezintă ca expresie a relației dintre un subiect *individual* și un *obiect* constituit de lumea socială și naturală care îl înglobează » [3].

Relația dintre parte și întreg, reflectată adesea în dramaturgia românească contemporană, independent de genul abordat [4], este pusă în evidență în piesa lui Titus Popovici, *Puterea și Adevărul*, datorită faptului că între acțiunile personajelor și aprecierea, judecarea lor a trecut o perioadă de timp; scurgerea timpului a eliminat elementele neesențiale care au putut apărea în mod întîmplător în prim plan. Piesa reconstituind o etapă istorică anterioară, eroii și raporturile dintre ei capătă în timp sensul istoric exact, real (« Cine vrei să facă procesul trecutului *nostru ?* — îl întreabă Pavel Stoian pe Tiberiu Manu. — Ei, bine,

[1] Radu Sommer, *Autonomia și responsabilitatea în artă*, București, 1969, p. 172.

[2] Lucien Goldmann, *Sociologia literaturii*, București, 1972, p. 238.

[3] *Ibidem*, p. 248.

[4] De exemplu: *Omul din Ceatal* de Mihail Davidoglu (stagiunea 1946/1947), *Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu (stagiunea 1949/1950), *Ziariștii* de Al. Mirodan (stagiunea 1956/1957), *De n-ar fi iubirile* de Dorel Dorian (stagiunea 1962/1963), *Ștafeta nevăzută* de Paul Everac (stagiunea 1963/1964), *Oricît ar părea de ciudat* de Dorel Dorian (stagiunea 1964/1965), *Procesul Horia* de Al. Voitin (stagiunea 1966/1967), *Petru Rareș* de Horia Lovinescu (stagiunea 1966/1967), *Croitorii cei mari din Valahia* de Alexandru Popescu (stagiunea 1968/1969), *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel (stagiunea 1969/1970), *Ape și oglinzi* de Paul Everac (stagiunea 1970/1971) și altele.

hai să ne închipuim că sîntem în 1950, cu mintea și experiența noastră de astăzi » [5]). Ideea solidarității integrată substanței personajelor principale angajate în conflict este conținută în acțiunile acestora, uneori în mod evident, alteori imperceptibil, niciodată însă declarată, afișată, și este prezentă în cele două planuri ale piesei — în cel concret, al momentului acțiunii și într-un al doilea plan în care faptele, gîndurile, sinceritatea și credința eroilor sînt reevaluate sub necruțătorul control al istoriei.

Relația complexă și contradictorie dintre Pavel Stoian și Petre Petrescu, oricît ar părea de ciudat, are la temelie sentimentul solidarității pentru o mare cauză comună. Între conducătorul de partid al unei regiuni, Pavel Stoian, și inginerul comunist Petre Petrescu legătura strînsă care i-a unit s-a rupt într-un moment greu pentru evoluția societății, datorită opoziției dintre convingerea statornică și, în accepția absolută, arbitrară a lui Pavel Stoian, că tot ceea ce este necesar e bine și probitatea profesională exemplară a lui Petre Petrescu. Acesta nu a putut să se desprindă, să treacă cu înțelegerea dincolo de datele concrete, exacte ale profesiei care i-a cuprins tot orizontul, iar lui Pavel Stoian sentimentul puterii i-a creat falsa convingere că singura judecată dreaptă este a sa. Situația profund dramatică a frînt brutal, pentru un timp, existența unui om, a lui Petre Petrescu, și a umbrit idealul social-uman pentru care au luptat, deopotrivă, Petre Petrescu și Pavel Stoian.

După ani, în numele solidarității cauzei, Pavel Stoian reface, pentru sine și pentru ceilalți, drumul parcurs în acei ani dificili ai începutului. Examenul este greu, neiertător. La insistențele sale, Petre Petrescu reconstituie, dar într-o altă variantă, tragic-grotescă, celebra ședință care a dus la excluderea din partid și arestarea sa (Petre Petrescu, după ce îl privește îndelung pe Stoian: « Bine. . . *(Și deodată devine oribil, unsuros).* Tovarăși, dragi tovarăși. . . M-am frămîntat mult în zilele astea. . . Cum se poate ca eu, vechi comunist, eu, autorul acestui proiect, să mă fi ridicat împotriva începerii acestei lucrări? Cel care mi-a deschis ochii, cel care a luptat pentru mine, împotriva mea, a fost tovarășul Stoian. Îi mulțumesc din suflet. . . pentru clarviziunea sa politică; ea m-a ajutat să descopăr rădăcinile mic-burgheze ale ezitărilor mele. . . Îmi iau angajamentul, tovarăși. . . »; Stoian *(care l-a privit cu spaimă, își ascunde capul în palme)*: « Nu trebuia, Petre, asta nu trebuia. . . »; Manu *(care a urmărit scena cu pasiune de novice întru ale artei actoricești intră în joc, sare ca la tribună)*: « Tovarăși! Vă rog să mă iertați, sînt emoționat și nu găsesc cuvintele să-mi exprim bucuria pentru atitudinea comunistă, profund autocritică a tovarășului nostru, apreciatul inginer Petre Petrescu!. . . »; Olariu *(din colțul său, urlă)*: « Taci din gură, pentru Dumnezeu » [6]). Această oglindă necruțătoare surprinde dintr-o dată trecutul și prezentul, personajele în două etape istorice diferite, evoluția eroilor și reflectă, prin contopirea imaginilor, rolul exact pe care l-au avut în acele momente istorice, consecvența, personalitatea lor.

Un personaj al piesei, Vasile Olariu, întruchipare fidelă a solidarității executantului, are un destin trist — nu tragic! — pentru că pornește de la o falsă concepție despre coeziune, despre aderarea la un ideal social-politic și tot astfel o traduce și în practică, solidaritatea presupunînd *în primul rînd* participare *umană*, nu mecanică, fie ea și constantă și exemplară. Chiar dacă nu a înțeles pe deplin esența greșelilor sale și ale altora, Olariu, care credea cu convingere despre orice fapt că « Dacă necesitățile politice o cer, poate fi interpretat și așa » [7] îi declară cu aceeași sinceritate și credință lui Pavel Stoian, cînd îl reîntîlnește după ani: « Și să știi. . . oriunde ar fi nevoie de mine, cu arma în mînă sau măturînd străzile. . .» [8].

Semnificația complexă pe care o cuprinde ideea de solidaritate în etapa istorică reflectată în această piesă este sesizată exact de către Petre Petrescu (Petre Petrescu *(cald)*: « Pavele, dacă am trecut peste toate și am venit totuși, astăzi, e ca să-ți spun că. . . tîrziu. . . te-am înțeles » [9] și apoi lui Mihai Duma: « Am înțeles că și Stoian avea dreptate. Problema se punea și cum vedea el: construim sau crăpăm. Numai că el a considerat că adevărurile noastre se exclud. . . Or adevărul e o sinteză, care se descompune și se recompune mereu. . . » [10]).

[5] Titus Popovici, *Puterea și Adevărul*, in *Teatrul*, 1973, nr. 1, p. 19.
[6] *Ibidem.*
[7] *Ibidem*, p. 25.
[8] *Ibidem*, p. 16.
[9] *Ibidem*, p. 22.
[10] *Ibidem*, p. 25.

Piesa lui Marin Sorescu, *Matca*, pornind de la un caz dramatic — inundaţia —, care a pus în anumite regiuni ale ţării, într-o perioadă de timp, în pericol existenţa unei însemnate colectivităţi, exprimă frumuseţea şi forţa indestructibilă a solidarităţii umane. Cazul concret are atît de mare putere de generalizare, încît ideea de solidaritate născută din noianul de gînduri, de gesturi mărunte şi mari ale eroinei şi ale celorlalte personaje pasagere, capătă proporţii cosmice. Autorul, descriind cadrul iniţial al acţiunii, indică: «Irina mergînd spre casă, pare singura femeie din lume. Ori *ultima femeie însărcinată, pe umerii căreia apasă grija imensă pentru continuitate* »[11] (*s.n.*). Eroina, în luptă cu apele şi adresîndu-se lor, exprimă într-o nobilă invocaţie, care aminteşte tragedia antică, ideea piesei:

« — Degeaba atîta înverşunare! ... Pe mine nu mă poate atinge nimic.

— Atîta timp cît am de făcut treaba asta...

— *Există o solidaritate a lucrurilor începute, care trebuie dusă la capăt... (s. n.).*

— *(zîmbind)* Solidaritatea lucrurilor gravide...

— ...*Solidaritate a lucrurilor stînd să nască... ajută-mă!*[12]» *(s. n.).*

Înfruntînd potopul, ajunge cu greu acasă. În două camere alăturate, despărţite printr-o tindă, Irina aşteaptă să nască, iar tatăl ei, Moşul, să moară (Moşul: « Asta e bine... C-o să vină altu-n loc. Nu rămîne casa pustie după noi... Vezi să fie băiat »[13]). Această scenă tulburătoare capătă dimensiuni mereu noi datorită discuţiei fireşti — îmbibată cu umor crud, frust — dintre tată şi fiică, legaţi nu numai prin sentimente puternice, dar şi prin două acte capitale: naşterea şi moartea. Şi după cum Irina îndeplineşte, ca pe un ritual străvechi, actul pe care se sprijină omenirea, tot astfel îşi aşteaptă moartea Moşul în sicriul aşezat din timp — din cauza inundaţiei — lîngă pat, îşi aprinde lumînarea... (Irina *(speriată)*: « Tata a murit exact în clipa în care am născut eu... Parcă l-aş fi născut pe taică-meu!... »[14]).

În alt registru dramatic, de o stranie frumuseţe ne apare scena imediat următoare, cea a priveghiului, în care se amestecă, uneori pînă la contopire, cele două momente cu care începe şi se încheie existenţa umană. Cele trei momîi, îmbrăcate strident, cu măşti groteşti, cu un limbaj deşănţat, cu mişcări dezordonate, cu un umor atavic, agresiv, venite în priveghi, sînt şi fabuloasele ursitoare.

Apa pătrunde treptat în casă, tot ceea ce poate pluti, pluteşte; pe un pat este Moşul în cosciug, pe celălalt mama şi copilul. « Nici o grijă, mă descurc eu »[15], dialoghează imaginar Irina, amintind replica finală din altă piesă a lui Marin Sorescu, din *Iona*. Apele cresc, Moşul pluteşte în sicriul său (Irina: « Uite şi bunicul a luat-o din loc... Îşi face plimbarea... Pe la ora asta, întotdeauna-şi face plimbărica. Şi el s-a udat, dar pe el nu-l mai schimb »[16]). După un alt timp, culcată pe cosciugul aşezat pe pat, cu copilul în braţe, încearcă în continuare, cu tenacitate, să înfrunte urgia naturii (Irina: «Tată, trăiţi-ar tronul, doamne iartă-mă că bun mai e! »[17]). Irina care a învăţat încă din pîntecele mamei că « toate lucrurile au o legătură » se simte datoare să creadă că atît timp cît există speranţa există şi jumătate de speranţă şi jumătate de jumătate de speranţă şi aşa la nesfîrşit. Auzind un helicopter, îşi imaginează cu o bucurie tragică, cu o forţă de comunicare extremă, ceea ce va povesti salvatorul copilului său:

« — ...Şi cînd mă uit iar, văd că ce-l ţineau deasupra... erau mîinile mamei! Bietele mîini! Se încleştaseră pe mititel şi nu-l lăsau să moară... Să-l ia valurile...

(Luminată de fericire) Mă, şi copilul respira...

(Încalecă pe cosciug. Ia pruncul şi-l ridică deasupra capului)

(Inundată de o lumină a unei imense bucurii, cu o clipă înainte ca apa să-i treacă de creştet)

— Respiră... Hai, respiră... Respiră... »[18].

Dacă *Puterea şi Adevărul* de Titus Popovici pune în discuţie consecvenţa faţă de o cauză politico-socială precis determinată istoriceşte, dacă *Matca* de Marin Sorescu, fără

[11] Marin Sorescu, *Matca*, în *Teatrul*, 1973, nr. 9, p. 38.
[12] *Ibidem*, p. 40.
[13] *Ibidem*, p. 42.
[14] *Ibidem*, p. 46.
[15] *Ibidem*, p. 48.
[16] *Ibidem*, p. 53.
[17] *Ibidem*, p. 54.
[18] *Ibidem*, p. 56.

a se desprinde de stricta realitate, cuprinde sensul general-uman, universal al ideii de solidaritate, piesa lui Iosif Naghiu, *Într-o singură seară*, dramă a singurătăţii şi imn închinat prieteniei, ridică la valoare de simbol solidaritatea, prietenia unică ce ia fiinţă între doi oameni, într-un moment decisiv care le marchează definitiv existenţa şi dăinuie în timp, independent de întîmplările şi situaţiile create ulterior, de modul în care evoluează fiecare în parte.

Cei doi vechi tovarăşi de luptă, Marcu Onofrei şi George Oniga, au rămas fiecare în felul său solidar în prietenie şi credincios lui însuşi, momentului capital din viaţa sa (« În fiecare om există dorinţa de a rămîne veşnic tînăr sau nemuritor — spune un personaj al piesei, Oana —. În orice om. Cît de neînsemnat. Şi acolo sus în munţi, Marcu şi Oniga au fost, pentru timpul cît au luptat, aproape de nemurire » [19]). Această legătură îi uneşte strîns, pe viaţă. Marcu pare a fi depozitarul acestei esenţiale prietenii, pentru că păstrează cu grijă, cu dragoste romantică toate ziarele vechi în care erau relatate faptele lor de arme, ca partizani, şi pentru că a îmbătrînit aşteptîndu-l cu acelaşi entuziasm juvenil şi cu o mare credinţă acumulată şi potenţată în timp, pe Oniga. Dar, tot spre acest izvor pur al prieteniei, spre martorul viu, totdeauna prezent, al tinereţii, dar şi al celui mai incandescent moment din existenţa sa se întoarce şi Oniga în clipa grea, de cumpănă.

Oniga, căruia Petre, fiul lui Marcu, îi spune cu răzvrătirea care îl caracterizează că este: « Pur şi simplu un personaj decolorat, decupat din ziarele vechi ale tatei » [20], este în realitate un personaj complex, contradictoriu, profund dramatic, un amestec ciudat de intransigenţă, demnitate, austeritate şi slăbiciuni omeneşti; un neobosit truditor, care s-a desprins treptat de oameni, s-a însingurat şi, inevitabil, pe nesimţite, s-a înrăit. După ani, în sfîrşit, îl vizitează pe Marcu în oraşul său de provincie, vine la el în ultima sa zi de serviciu ca la unica şi sigura lui salvare pentru a-l întreba ce să facă cu viaţa sa de acum înainte. Dar, orgoliul şi o greşită concepţie despre demnitate, ca şi un fel de timiditate întîrziată îl opresc să se destăinuie direct (Oniga : « Adevărul e că am un coleg. Un fel de prieten ... Care de la o vreme şi-a pierdut busola. . . De fapt, colegul ăsta al meu şi-a dedicat toată viaţa meseriei sale. Pentru el munca a însemnat totul, evident munca în felul în care a ştiut el s-o înţeleagă *(Pauză)*. Doar că a venit timpul cînd a trebuit să-l pensioneze şi s-a trezit acasă în deplină singurătate. . . Şi-a pierdut busola. . . Ce-ar trebui să facă un om care nu mai ştie unde vine Nordul. . . »; Marcu: « Nu ştiu. . . Orice. . . Să-şi stabilească un Nord imaginar »; Oniga: « Şi să meargă spre el fără să şovăie ? »; Marcu *(simplu)*: « Da. . . Dacă intenţionează să meargă spre Nord. . . E stupid prietenul ăsta al tău. . . »; Oniga: « . . .Este un stupid, ai dreptate. Mă bucur că sîntem de aceeaşi părere. . . » [21]).

Oniga, închis în tristeţea şi singurătatea sa, îi contrariază puternic, pe bună dreptate, pe toţi ai casei, pe Marcu, pe Oana, soţia acestuia, pe copiii lor, Petre şi Melania, prin ciudăţenia comportamentului său — abia venit vrea să plece imediat, deşi anunţase că va rămîne îndelung —, prin felul său agresiv, dur, grosolan chiar. « Există ceva care nu poate fi pus la mezat? — îl întreabă pe Petre. — Totul, depinde, de fapt, de cît valorează. Ai să-mi spui că una e să reprezinţi o valoare şi alta să fii azvîrlit pe tarabă. Ei bine, există ceva care nu poate fi preţuit pe lumea asta ? »; Petre: « Nu sînt un cal de curse. Am şi eu dreptul să. . »; Oniga *(întrerupîndu-l tăios)*: « Toţi avem dreptul să. . . Dar eu am mai mulţi aşi în mînecă *(Îl priveşte curios)*. Eh, prostii !. . . » [22].

Abia tîrziu şi indirect află Marcu că acel prieten care şi-a pierdut busola, despre care vorbea stînjenit Oniga era el însuşi şi că de fapt acesta venise, stîngaci, să-i ceară ajutor. Dacă nu a onorat prin prezenţa sa prietenia lor, amintirea ei săpată adînc şi în mintea şi inima lui Oniga a constituit, uneori conştient, alteori inconştient, miraculoasa oază spre care se va putea îndrepta cînd nimeni în lume nu va mai avea nevoie de el (« Doi prieteni într-o generaţie care a încercat — spune Marcu despre ei doi — să schimbe o parte a lumii. Şi au reuşit chiar. *(Mai încet)*. Şi dacă n-au reuşit întru totul, n-au reuşit şi din cauză că în complexul acesta de modificări brusce şi atît de importante era implicată şi omenia noastră. . . că am fost şi noi oameni. . . cu slăbiciuni. . . cu emoţii. . . cu temeri. . . » [23]

[19] Iosif Naghiu, *Într-o singură seară*, în *Teatrul*, 1973, nr. 12, p. 72.
[20] *Ibidem*, p. 80.
[21] *Ibidem*, p. 75.
[22] *Ibidem*, p. 81.
[23] *Ibidem*, p. 87.

și despre Oniga: « El este prietenul meu de o viață. . . Și o prietenie de-o viață nu se poate strica într-o seară. . . Într-o singură seară. . . » [24]).

În *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici, în *Matca* de Marin Sorescu și în *Într-o singură seară* de Iosif Naghiu ideea solidarității este abordată nu numai din unghiuri diferite, dar și cu scopuri diferite. În fiecare din aceste trei piese se urmărește, prin modul în care sînt implicați eroii în conflict, determinarea unui alt aspect, a unui alt grad de cunoaștere și înțelegere a umanității, a coeziunii, a continuității materiale, morale, ideologice etc. Ideea care stă la baza unui text dramatic capătă viață, poate fi delimitată și particularizată numai prin ceea ce descoperă, obiectiv și subiectiv, din cuprinsul realității « acele caractere și conflicte care să corespundă cerințelor interioare ale formei dramatice » [25].

Gîndită ca un proces care se desfășoară pe două planuri — trecut și prezent — piesa lui Titus Popovici, *Puterea și Adevărul*, dezvăluie contradicțiile obiective care i-au condus pe eroi în acțiunile lor, dar și factorii subiectivi care au determinat o anumită interpretare a acestor condiții. Surprinse în timp, în două etape istorice, personajele apar uneori *față de același conflict* în ipostaze diferite; numai contopirea acestor ipostaze oferă imaginea fidelă și complexă, obiectivă și subiectivă, a realității reflectate.

Pavel Stoian, Petre Petrescu și Vasile Olaru sînt principalele personaje care recompun, prin mișcarea lor în cadrul conflictului, momentul istoric pe care îl evocă piesa. Tiberiu Manu, alt personaj cu funcție dramatică însemnată, egal cu sine pe tot parcursul piesei, traversează cu dezinvoltură cele două perioade, modificîndu-și prompt și stereotip, în raport cu cerințele momentului, *doar* limbajul. Caricatură tragic-grotescă, prezența sa onctuoasă, de moluscă, în inima zguduitoarelor evenimente scoate în evidență, cu mai multă pregnanță, dificultățile pe care le-au întîmpinat celelalte personaje parcurgînd drumul între cele două etape, dramaticele modificări pe care le-au suferit. În relațiile care s-au stabilit între eroi în sînul conflictului, lui Mihai Duma îi revenea o sarcină dramatică aparte, el trebuia să reprezinte a treia dimensiune a procesului istoric, să fie pîrghia care unește trecutul, prezentul și viitorul. Preluînd o experiență devenită istorică, era principalul personaj menit să reflecte noile elemente obiective și subiective care compuneau noua realitate și în funcție de care personajele intrau, cu alte concepții și într-o altă manieră, în conflict. Dar, Mihai Duma, așa cum a fost realizat artisticește în piesa lui Titus Popovici, este veridic și viabil doar prin ceea ce înseamnă el ca « tip convențional », tip care « nu reprezintă personajul, dar îi este tot atît de necesar acestuia pe cît îi este scheletul actorului care îl întruchipează » [26].

" Spectacolul sufletesc al cîte unui erou singuratic nu mai interesează decît dacă poate deveni al « tuturor » — adică dacă se poate umple de semnificații sociale. . . în înțelesul cel mai cuprinzător al cuvîntului — în înțelesul de « lume întreagă », de « universal », de « omenire »" [27]. În *Matca* de Marin Sorescu, un monolog tragic, întrerupt rareori de personaje simbolice, drama Irinei, eroina piesei, se încarcă treptat și tot mai mult cu semnificații social-umane, rupe zăgazul cazului particular, depășește chiar sensurile explicite ale momentului dramatic și le cuprinde integral pe cele ale umanității în ansamblul ei. Această frumoasă și largă deschidere spre tot ceea ce este omenesc e posibilă datorită faptului că înfruntarea cumplită dintre un om și forțele naturii, angajarea Irinei în acest conflict inegal se desfășoară sub semnul celor două acte elementare, esențiale: nașterea și moartea. Cuprinsă între aceste două momente cruciale, stînd tot timpul sub imperiul lor, realitatea se dezlănțuie, în piesa lui Marin Sorescu, contradictorie, diversă, bogată. Oglindită în filozofia simplă a Moșului care moare de « moarte bună » într-o lume amenințată de cataclism, în chipul celor trei momîi — halucinantă traducere în imagini scenice a vieții și morții — în nebunia din ochii logodnicului, viața, complicată și grea dar unică, ia, în forma sa desăvîrșită și exemplară, înfățișarea Irinei, care ca un erou tragic « moare *sub semnul vieții, nu trăiește sub semnul morții* » [28].

Concepută ca o confruntare a fiecărui personaj cu sine și cu ceilalți, piesa lui Iosif Naghiu reconstituie, printr-o acțiune concentrată într-o singură seară, existența contradictorie și dramatică a lui George Oniga. Eroii dramei, trăind cu intensitate în prezent, de

[24] *Ibidem*, p. 88.
[25] Georg Lukács, *Specificul literaturii și al esteticului*, București, 1969, p. 255.
[26] Northop Frye, *Anatomia criticii*, București, 1972, p. 215.
[27] Radu Stanca, *Acvariu*, Cluj, 1971, p. 238.
[28] *Ibidem*, p. 245.

cele mai multe ori intră în conflict unii cu ceilalţi tocmai pentru a defini şi delimita acest prezent, dar ajung pînă la urmă să pătrundă înţelesurile adînci nu numai ale vieţii lui Oniga, ci şi ale unei întregi etape istorice; unii dintre ei, ca Petre de exemplu, izbutesc abia în focul acestei confruntări să se regăsească, să-şi stabilească un relativ, deci dialectic, echilibru interior.

Din conflictul Oniga-Petre, Oniga-Oana, Oniga-Melania şi chiar Oniga-Marcu prinde viaţă în datele ei obiective şi subiective realitatea cu multiplele ei implicaţii şi, depăşind cu mult cadrul limitat al acţiunii, consumată într-o singură seară, această realitate relevă complexitatea condiţiilor istorice în mijlocul cărora se formează şi se menţine vie, uneori cu eforturi deosebite, personalitatea umană.

Piesele *Puterea şi Adevărul*, *Matca*, *Într-o singură seară* demonstrează cît de profund înrădăcinată în conştiinţa oamenilor este ideea solidarităţii, cît de nebănuite sînt aspectele din realitate pe care ea le pune în evidenţă, ce rol însemnat are în stabilirea relaţiilor dintre oameni, dintre aceştia şi societate, dintre ei şi istorie, în general.

L'IDÉE DE SOLIDARITÉ DANS LE DRAME ROUMAIN CONTEMPORAIN

RÉSUMÉ

L'idée de solidarité, présente d'une manière ou d'une autre dans presque toute la littérature dramatique roumaine contemporaine, se révèle d'une façon intéressante, différente et originale dans *Puterea şi Adevărul* (Le Pouvoir et la vérité) par Titus Popovici, *Matca* (La Matrice) par Marin Sorescu et *Într-o singură seară* (En un seul soir) par Iosif Naghiu.

Dans le drame de Titus Popovici il s'agit de deux étapes historiques différentes, traversées par les mêmes personnages. La valeur fondamentale du sentiment de solidarité est exprimée par la nature et la personnalité si diverses des héros et amplifiée par la responsabilité du moment historique. Marin Sorescu réunit dans une situation très dramatique les deux actes essentiels de notre existence: la mort et la naissance et met ainsi en évidence le sens universel de l'idée de solidarité humaine. Iosif Naghiu nous parle de l'amitié solidaire, de son rôle discret, parfois, de sa force invincible.

Chaque auteur utilise une autre modalité artistique, celle qui exprime le mieux, d'une manière personnelle, l'idée du drame.

FILMUL DE ACTUALITATE, O NECESITATE PERMANENTĂ

de OLTEEA VASILESCU

Revenit frecvent în discuţiile criticii abia în ultimii ani, aşa-numitul « film de actualitate » are de fapt o istorie mult mai veche, atît în planul universal cît şi în cel al cinematografiei naţionale. Născut sub zodia « actualităţilor », a transpunerii directe pe peliculă a faptului brut, netransfigurat, cinematograful a asimilat mai rapid lecţia lucidului Lumière decît pe cea a fantezistului Méliès. Atunci, în prag de secol XX, magicianul de la Montreuil propunea, de fapt, o artă mult mai complexă decît le-a apărut ulterior unora dintre comentatori, care nu au văzut în operele sale decît poezie, imaginaţie şi spectacol de iluzionism, fără să observe că în noianul feeriilor despre zîna Carabosse, Cenuşăreasa şi baronul Münchhausen, Méliès găsise răgazul să arunce o privire sensibilă şi asupra realităţilor timpului, demonstrînd în filme precum *L'Affaire Dreyfus* sau *La Civilisation à travers les âges* o luare de atitudine deschisă împotriva injustiţiei şi intoleranţei.

Filmul românesc primitiv a preluat la rîndu-i prompt şi de o manieră proprie învăţăturile celor doi iluştri precursori. « Subiectele » filmate de Paul Menu în 1897 — îndeosebi *Tîrgul Moşilor* şi *Inundaţiile de la Galaţi* — se constituie astfel în convingătoare documente cinematografice, în mărturii vibrante, puternic ancorate în cotidian, ce depăşeau prin opţiunea tematică şi prin calitatea imaginii multe din producţiile similare de aiurea. Încercîndu-şi mai tîrziu puterile în cîmpul filmului de ficţiune, cinematograful românesc a dovedit în *Independenţa României*, surprinzătoare resurse de originalitate, de preluare creatoare a unor experienţe anterioare. « Reconstituire » de filiaţie méliièsiană, altoită însă pe trunchiul viu al realizărilor autohtone din domeniul actualităţilor cinematografice şi al filmului documentar, producţia lui Grigore Brezeanu şi Leon Popescu « merită pe drept cuvînt să fie aşezată pe plan mondial printre precursorii realismului în filmul istoric »[1]. Printre altele, *Independenţa României* aducea pentru prima oară în cinematograful românesc noţiunile deosebit de preţioase de veridicitate şi autenticitate, virtuţi pe care le vom întîlni ulterior şi la unele din peliculele inspirate din realităţile sociale ale prezentului.

Evident, nu se poate vorbi în contextul filmului artistic românesc de pînă în anii '50 de o preocupare constantă pentru turnarea unor filme de actualitate, după cum nu se poate vorbi de o atare preocupare în cazul oricărui alt gen cinematografic, fie acesta comedie, film istoric, de aventuri etc. Există însă în vechiul film românesc o anume vibraţie a realizatorilor — uneori mai mult instinctivă decît conştientă — la frămîntările sociale ale epocii lor. Crîmpeie de realitate apar astfel surprinse cu o rigoare foarte apropiată de cea a filmelor documentare, forţa de penetraţie a investigaţiei în actualitatea imediată depăşind pe alocuri valoarea artistică intrinsecă a peliculelor.

În comedii simple precum *Milionar pentru o zi* (Jean Georgescu, 1928), *Gogulică ceferist* (Cornel Dumitrescu, 1929), în ecranizări ca *Păcat* şi *Manasse* (Jean Mihail, 1924 şi 1925), în melodrame ca *Lia* (Jean Mihail, 1927), *Leiba Zibal* (Al. Ştefănescu, Ion Brună, 1930) sau chiar în filme istorice precum *Ecaterina Teodoroiu* (Ion Niculescu Brună, 1931)

[1] Manuela Gheorghiu, *Tradiţie şi originalitate în filmul istoric românesc*, în *Contribuţii la istoria cinematografiei în România 1896—1948*, Bucureşti, 1971, p. 136.

dorinţa realizatorilor de a reda culoarea locală prin reliefarea unor detalii semnificative apare evidentă. « În măsura în care cinematograful căpăta şi la noi conştiinţă de sine ca artă, întîi camera de luat vederi, apoi regia şi scenariul şi-au propus investigaţia în circumscripţii din ce în ce mai largi ale realităţii », aprecia un critic într-un studiu consacrat tocmai aspectelor legate de reflectarea social-istorică în filmele româneşti de odinioară [2]. Cotidianul este forat — chiar dacă adeseori cu unelte primitive — surprinzător de adînc. Prin filmele trecutului se perindă astfel ca într-un caleidoscop o serie întreagă de cadre fragmentare ce înfăţişează frînturi din viaţa grea a păturilor nevoiaşe. Cerşetori în zdrenţe, funcţionari şi muncitori şomeri, casele prăpădite ale unui tîrg de provincie uitat de lume, ţărani porniţi în bejenie, toate acestea, de multe ori, sînt prezentate în contrapunct cu imaginea unor vile luxoase, a concursurilor hipice, a automobilelor la şosea sau a mult fotografiatelor cazinouri de la Constanţa şi Sinaia, locuri predilecte de distracţie ale celor avuţi. Chiar dacă sub raportul strict al realizării artistice, majoritatea peliculelor amintite nu se situează la o cotă valorică ridicată, ele sînt în măsură să ateste vocaţia timpurie a cineaştilor noştri pentru cercetarea în cîmpul social, spiritul lor ascuţit de observaţie, simţul documentarului. Filme sonore ca *O noapte de pomină* (Ion Şahighian, 1939), *Bing Bang* (Stroe şi Vasilache, 1934), *Visul unei nopţi de iarnă* (Jean Georgescu, 1946) confirmă la rîndul lor afirmaţia de mai sus, remarcîndu-se mai cu seamă prin redarea mediului citadin mic burghez, dar, pe de altă parte, fiind considerabil mai puţin împlinite sub aspectul reliefării psihologiilor şi al susţinerii conflictului dramatic.



Fig. 1. — Marcel Anghelescu, Eugenia Popovici şi Radu Beligan în *Răsună valea* (Paul Călinescu, 1949).

Moştenirea adusă de cinematograful de odinioară în cîmpul filmului de actualitate, deşi nu foarte bogată cantitativ, se supune însă indiscutabil atenţiei noastre de astăzi. Disponibilităţile afective ale cineaştilor pentru un domeniu faţă de care au manifestat întotdeauna afinităţi, dar căruia nu i se putuseră consacra decît sporadic, s-au putut manifesta în întreaga lor plenitudine abia în preajma anilor '50. În acest sens nu este deloc întîmplător că primul lung metraj al « epocii noi » a cinematografului socialist a fost un film al prezentului imediat (*Răsună valea*, Paul Călinescu, 1949), în care entuziasmul debordant al întregii echipe

[2] Valentin Silvestru, *Vechiul film românesc, scrutînd contextul social-istoric al epocii*, în *Contribuţii la istoria cinematografiei în România 1896—1948*, Bucureşti, 1971, p. 75.

se convertea în fapt artistic de bună calitate. Punct de plecare al drumului înnoitor pe care se angajase cinematografia românească, *Răsună valea* se înscrie totodată ca un punct de reper de care va trebui să se țină seama de aci înainte, ori de cîte ori vor fi aduse în discuție probleme ale filmului de actualitate. La aproape un sfert de veac de la premieră, pelicula lui Paul Călinescu își păstrează — amănunt rar și deosebit de prețios — întreaga sa prospețime și forță de sugestie. Surprinzător, stîngăciile și naivitățile în redarea unor tipologii (deficiență preluată de la predecesori și încă nedepășită) se manifestă aci cu mai puțină ostentație decît în alte producții ulterioare, predominante fiind de astă dată în ochii spectatorului contemporan, patosul generos al activității brigadierilor de pe șantierul Bumbești-Livezeni, elanul constructiv al unei tinereți închinate muncii. Meritul principal al peliculei lui Paul Călinescu rămîne însă acela de a fi surprins extrem de prompt evenimente « la ordinea zilei », de a fi efectuat o certă « atestare documentară », prin intermediul ficțiunii, unor fenomene social-economice specifice începuturilor vieții noi din România. Atitudinea civică angajată a cineaștilor într-un moment important al construcției socialiste s-a dovedit în multe privințe exemplară.

Dacă *Răsună valea* s-a constituit ca prima cronică cinematografică a șantierelor naționale, *În sat la noi* (Victor Iliu, Jean Georgescu, 1951) se înscrie ca cel dintîi film închinat prefacerilor înnoitoare din mediul rural, în epoca înființării primelor întovărășiri agricole; remarcabilă prin autenticitate, pelicula face « tentativa de a surprinde, ca un răspuns polemic la idilismul operetistic al vechilor noastre filme, fizionomia adevărată a satului românesc » [3].

Paul Călinescu va atesta peste cîțiva ani, vocația (și formația) sa de documentarist, propunînd în *Desfășurarea* (1954), ecranizare după nuvela cu același titlu a lui Marin Preda, un film inspirat din viața satului, realizat într-o manieră viguros realistă, lipsită de idilisme, de pitoresc gratuit în redarea personajelor și de false încleștări conflictuale. În *Desfășurarea*, poate mai mult decît în *Răsună valea*, realizatorul avînd și șansa unui scenariu literar de calitate superioară caută, și parțial izbutește, o fuzionare a « artisticului » cu « documentarul », a conceptului de spectacol cu radiografierea precisă a unor fapte de viață. *Desfășurarea* a însemnat în același timp și descoperirea unor actori de vînă cinematografică (Ștefan Ciobotărașu, Colea Răutu, Ernest Maftei), ale căror resurse vor fi în viitor intens solicitate, mai cu seamă în filme de actualitate. Un anume relief expresiv al personajelor secundare, al figurilor din planul doi, al căror « specialist » va deveni de-a lungul anilor Ernest Maftei își are punctul de plecare tocmai în aceste pelicule de deschidere ale « epocii noi ».

În deceniile al șaselea și al șaptelea o atenție constantă a fost acordată de realizatori categoriei filmului de actualitate, care devine acum o permanență în contextul general al filmelor de ficțiune. Noile relații dintre oameni au fost urmărite de cineaștii noștri în medii variate, investigarea acestora fiind făcută treptat, pe măsura evoluției social-politice. « Peste tot — constata un istoric român de film — cinematograful modern a devenit un instrument de scrutare a psihologiei omului de astăzi, a motivelor acțiunilor sale, adesea un instrument de dinamizare a acestor acțiuni. S-ar putea spune că acesta constituie un caracter definitoriu al filmului modern. Filmul de atitudine, filmul angajat, filmul politic nu mai este un accident ci o regulă în producția de azi. Cu atît mai mult era firesc ca o asemenea categorie de filme să formeze baza producției unei cinematografii socialiste » [4].

Desfășurarea va fi urmată de alte lung metraje a căror acțiune se petrecea în cadrul rural în anii construcției socialiste: *Dragoste lungă de-o seară* (Horea Popescu, 1963), *Un surîs în plină vară* (Geo Saizescu, 1963), *Merii sălbatici* (Alecu Croitoru, 1964), *Sărutul* (Lucian Bratu, 1966). Fără a fi lipsite de anumite calități, nici unul dintre filmele de mai sus nu a mai atins însă caratele de autenticitate și de prospețime din *În sat la noi* și din *Desfășurarea*. Relațiile interumane din diferite medii muncitorești și industriale au fost investigate, după *Răsună valea*, în cîteva pelicule, de asemenea foarte diferite ca valoare: *Brigada lui Ionuț*, *Rîpa dracului* (Jean Mihail, 1954 și 1957), *Erupția* (Liviu Ciulei, 1957), *Subteranul* (Virgil Calotescu, 1967), *Apoi s-a născut legenda* (Andrei Blaier, 1968).

[3] George Littera, *Schiță pentru un portret*, in *Fascinația cinematografului*, București, 1973, p. 225.
[4] Ion Cantacuzino, *Aspecte ale tematicii filmelor de ficțiune românești (1911–1970)*, in SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie, 18, 1971, nr. 1, p. 50.

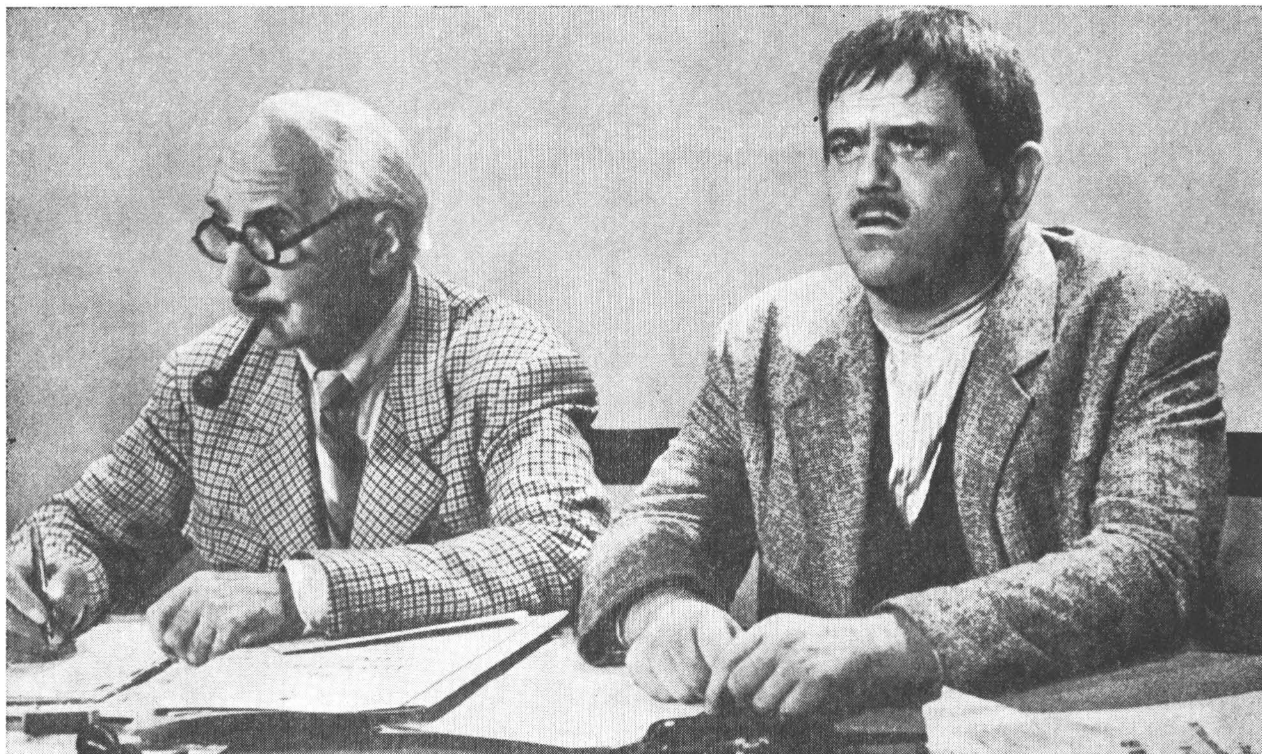


Fig. 2. — N. Neamțu-Ottonel și Ștefan Ciobotărașu în *Desfășurarea* (Paul Călinescu, 1954).

Perspectiva asupra dimensiunilor exacte ale activității desfășurate în acest domeniu se va amplifica dacă vom adăuga titlurilor de mai sus și altele, ale unor filme ce au abordat zone ale realității contemporane mai puțin maleabile la eventuale clasificări și compartimentări de ordin tematic. În mod firesc, precum în viața complexă de zi cu zi a făurarilor societății noastre socialiste, constituită în sursă majoră de inspirație a cineaștilor de azi, temele abordate în producțiile etapei menționate se interferează, se acoperă și se întrepătrund, în conformitate cu dialectica interioară a unor opere ce năzuiau a fi nu numai de ficțiune, dar și de artă, mai cu seamă de artă. Acest deziderat, lăudabil în sine, s-a materializat într-o varietate de încercări și de exerciții stilistice, prezentul fiind nu o dată considerat de realizatori, drept un cîmp ideal pentru afirmarea individualității lor creatoare.

O privire globală asupra producției autohtone de pînă în primii ani ai deceniului al optulea va descoperi astfel, alături de filme consacrate aspirațiilor și frămîntărilor intelectualilor — *Anotimpuri* (Savel Știopul, 1963), *Meandre* (Mircea Săucan, 1966), *Gioconda fără surîs* (Malvina Urșianu, 1967), *Răutăciosul adolescent* (Gheorghe Vitanidis, 1969) —, filme de și pentru tineret — *A fost prietenul meu*, *Casa neterminată*, *Diminețile unui băiat cuminte* (Andrei Blaier, 1962, 1964 și 1966), *La vîrsta dragostei* (Francisc Munteanu, 1963), *Gaudeamus Igitur*, (Gh. Vitanidis, 1965), *Ultima noapte a copilăriei* (Savel Știopul, 1966), *Un film cu o fată fermecătoare* (Lucian Bratu, 1966), *Balul de sîmbătă seara* (Geo Saizescu, 1967), *Reconstituirea* (Lucian Pintilie, 1969), *Căldura* (Șerban Creangă, 1970) —, ca și felurite comedii (muzicale, polițiste, de aventuri etc.).

În *Directorul nostru* (1955), Jean Georgescu evidenția curajos și incisiv aspecte ale unor manifestări retrograd birocratice, propunînd o modalitate de comedie cinematografică specifică. Situîndu-se pe cu totul alte coordonate ale sondării realității contemporane, Liviu Ciulei aducea în primul său film, *Erupția*, o notă de prospețime dezinvoltă, dublată de o cunoaștere solidă a legilor dramaturgiei filmice. *Diminețile unui băiat cuminte* a dezvăluit, la rîndul său, capacitatea tandemului Andrei Blaier-Constantin Stoiciu de a surprinde cu finețe fațete psihologice mai puțin relevate în filmele de tineret de pînă atunci. Mai ambițioasă, *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie (ecranizare a nuvelei omonime semnată de Horia Pătrașcu) aspiră la dobîndirea unui limbaj cinematografic autonom. Minat de deficiențe pe planul conținutului, de prezentarea unei situații de fapt mai mult sau mai puțin atipice, *Reconstituirea* rămîne însă o realizare din punct de vedere al scriiturii filmice, al reliefării

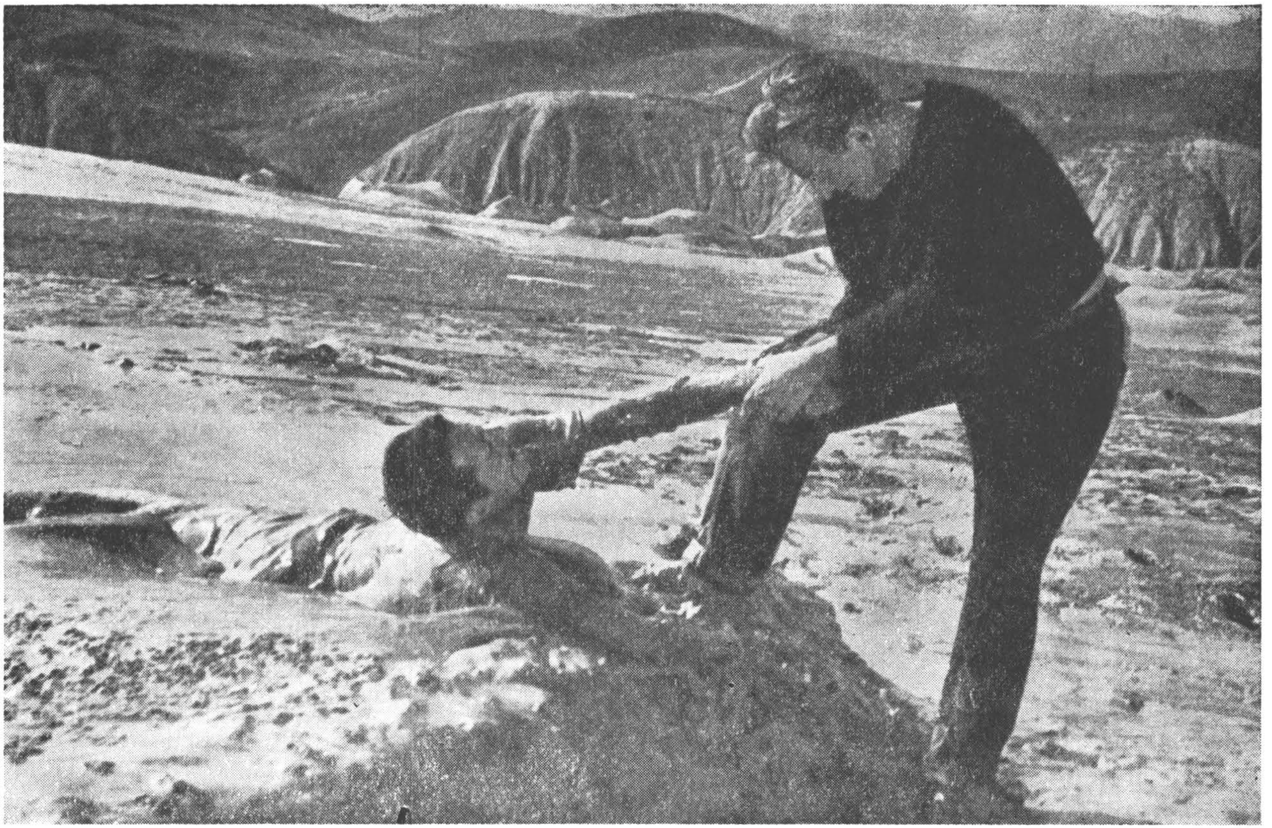


Fig. 3. — Dorin Dron şi Benedict Dabija în *Erupţia* (Liviu Ciulei, 1957).

stilistic riguroase a detaliului de viaţă. O noutate în istoria cinematografului românesc a reprezentat-o încercarea scenaristului Horia Pătraşcu şi a regizorului Şerban Creangă de a turna un film contemporan, gîndit anume pentru un mare actor, Ştefan Ciobotăraşu. Opus final al artistului, *Aşteptarea* (1970), fără a fi putut deveni o operă de excepţie, rămîne însă un film aparte, străbătut de fulgurante întrepătrunderi între artistic şi documentar, ultimul acceptat în sens de surprindere nepremeditată a unor stări vii, a unor sentimente reale.

Existenţa în sine a mai multor genuri şi specii posibile, într-o categorie cinematografică prin definiţie deosebit de extinsă, nu reprezintă evident decît unul din obiectivele ce au fost cucerite de filmul românesc de actualitate în bătălia pe care acesta o dă pentru calitate, pentru recunoaştere pe plan internaţional. « Şcoala românească de film, aidoma altor cinematografii, poate apărea altoită pe filmul contemporan » [5], remarca cu justeţe unul dintre acei realizatori (nu foarte numeroşi încă) care au căutat în mod constant să traducă în practică interesul lor teoretic faţă de problemele transpunerii vieţii sociale pe ecran. Perspectiva temporală conferită de istoria celor peste 60 de ani de cinematograf de ficţiune în România, ne permite să apreciem evoluţia, atît din punct de vedere cantitativ cît şi valoric, a filmelor consacrate prezentului. Vocaţia de tip documentarist a cineaştilor români nu s-a dezminţit în general, găsind un teren optim de afirmare în condiţiile de lucru oferite de noua bază materială şi de structură organizatorică a cinematografiei socialiste.

Dar tocmai aceste condiţii care, laolaltă cu talentul şi cu apetenţa unor cineaşti pentru investigarea cotidianului, au stat la baza unor certe reuşite *(Desfăşurarea, Erupţia, Dimineţile unui băiat cuminte, Subteranul, Reconstituirea)* [6], îndeamnă la exigenţe sporite. În cuvîntarea ţinută la întîlnirea din 5 martie 1971 cu creatori din domeniul cinematografiei, secretarul general al Partidului aprecia drept o deficienţă importantă « faptul că din totalul filmelor pe care le-am realizat, un număr prea mic abordează cu profunzime şi curaj proble-

[5] Lucian Bratu, *Filmul şi conştiinţa omenească* în *Contemporanul*, 23 martie 1973.

[6] Filme ca *Setea* (Mircea Drăgan, 1960), *Comoara de la Vadul Vechi* (Victor Iliu, 1964), *Facerea lumii* (Gh. Vitanidis, 1971) nu au fost luate în discuţie, considerînd drept « filme de actualitate » doar acele producţii cinematografice a căror acţiune s-a petrecut cu cel mult un deceniu înaintea turnării lor.

mele contemporane » [7], considerînd totodată că « transformarea omului, ridicarea nivelului general de cultură al poporului <. . .> ar trebui, într-o formă sau alta, să-și găsească reflectare în arta cinematografică românească » [8]. Necesitatea adîncirii raportului dialectic conținut-formă, obligativitatea reevaluării pe baze noi a colaborării dintre regizor, scenarist și producător [9], indicația trecerii la o producție medie anuală de 25 filme artistice, au constituit directive prețioase menite să revitalizeze cinematograful românesc în general și filmul de actualitate în particular.

Au existat în perioada sus-menționată, în pofida progresului sensibil înregistrat, și suficiente neîmpliniri, filme care nu izbuteau să depășească condiția unui ilustrativism de conjunctură. Simpla conjugare a tramei cinematografice la timpul prezent s-a dovedit adeseori insuficientă pentru realizarea unui produs cu valențe estetice. Filme « de actualitate » doar cu numele au adus în fața spectatorilor personaje palide, angajate în acțiuni lipsite de semnificații majore. A lipsit în atari cazuri tocmai esențialul, mesajul generos, patriotic, pe care orice artist demn de acest nume are datoria să-l transmită semenilor săi.

Într-un articol consacrat « noutății în artă », un tînăr și înzestrat cercetător și critic de artă plastică scria că « patriotismul se naște acolo unde un impuls interior al tău se întîlnește benefic cu o nevoie a celorlalți », susținînd că « noutatea autentică se naște mulțumită dialogului meu cu epoca mea, este o funcție a participării mele la timpul meu » [10]. Observația își păstrează în bună măsură valabilitatea și pentru cinematograf, îndeosebi pentru filmele de ficțiune ce-și trag substanța din realitatea atît de plină de sevă și de dinamism a zilelor de azi. Pentru că, atît timp cît « dialogul cu epoca » nu pornește dintr-un imbold lăuntric, fiind doar rodul unor circumstanțe mai mult sau mai puțin aleatorii, este greu de presupus că rezultatul final va putea trece dincolo de pragul inevitabil al mediocrității.

Opțiunea pentru actualitate a unora dintre regizorii noștri — care au știut să extragă din miezul cotidianului, nu amănunte oarecare ci dimpotrivă, adevăruri fundamentale — s-a convertit în filme închegate, personale, în care era evident că realizatorii au avut « ceva de spus », chiar dacă pe alocuri « cuvintele » alese nu erau cele mai potrivite. Locul și rolul tinerilor în edificarea societății socialiste, sensul iubirii feminine în condițiile unor noi rosturi sociale, dragostea de patrie, — reprezintă prin ele însele motive perene, demne de a reține atenția oricărui artist, dar în *Diminețile unui băiat cuminte*, în *Drum în penumbră* (Lucian Bratu, 1972), sau în *Trecătoarele iubiri* (Malvina Urșianu, 1974), ele au fost transfigurate într-o « cheie » personală, expresie a unei autentice vibrații a autorilor la destinul contemporanilor lor. « Filmul de actualitate vorbind despre oamenii de azi vorbește de fapt de calitățile lor de mîine », pe care « artistul trebuie să le vadă la semenii lui cu un ceas mai devreme » [11], remarca unul din realizatorii peliculelor mai sus citate, însă acest dar al previziunii l-am întîlnit, din păcate, destul de rar în filmele românești.

Despre filmul de actualitate s-a discutat nu o dată în ultimii ani, această adevărată « piatră de încercare » [12] a oricărei cinematografii revenind deseori în dezbaterile creatorilor ca și în cele ale criticii. Au fost de asemenea organizate mese rotunde, anchete, întîlniri cu spectatori de diferite vîrste și profesiuni. S-au emis păreri, s-au dat sugestii, s-au tras concluzii. Ne lipsește evident încă perspectiva istorică amplă pentru a ne putea da seama dacă și în ce măsură anume, intervențiile și luările de atitudine în presă au reușit într-adevăr să impulsioneze și să îndrepte pe făgașuri noi activitatea cineaștilor. Absența unei reviste cinematografice cu profil teoretic nu poate constitui o scuză pentru interesul încă destul de limitat și de circumstanțial al criticii de specialitate față de fenomenul în cauză. Cinemato-

[7] Nicolae Ceaușescu, *Cuvîntare la întîlnirea cu creatori din domeniul cinematografiei*, București, 1971, p. 9.

[8] *Ibidem*, p. 13.

[9] « În această privință consider că un rol deosebit de important au scenariștii și regizorii. Ei, în primul rînd, trebuie să aibă multă claritate asupra a ceea ce vor să facă, să caute să redea sensurile profunde ale operelor pe care noi le așteptăm. Este necesară o legătură strînsă între scenarist, regizor și producător » (Nicolae Ceaușescu, *op. cit.*, p. 17—18).

[10] Andrei Pleșu, *Calea adevăratei noutăți în artă*, în *Contemporanul*, 25 august 1972.

[11] Andrei Blaier, *Filmul de actualitate: destinul ideilor*, în *Contemporanul*, 26 ianuarie 1973.

[12] « Existența frămîntată, plină de dramatism și frumuseți a constructorilor de pe șantiere, a colectivelor marilor uzine, a lumii satului nou, problemele formării tinerei generații, în sfîrșit, tot ceea ce este viața tumultuoasă a poporului român — constructor liber și conștient al propriei sale istorii, — trebuie să constituie, programatic, preocuparea de căpetenie a filmului românesc. Filmul de actualitate reprezintă piatra de încercare a cinematografiei » (*În întîmpinarea Conferinței cineaștilor*, Teze publicate în *Contemporanul*, 8 martie 1974).



Fig. 4. — Dan Nuţu şi Ştefan Ciobotăraşu în *Dimineţile unui băiat cuminte* (Andrei Blaier, 1966).

grafiile care şi-au creat, în diferite etape istorice, o reputaţie solidă pe plan mondial, făcîndu-se cunoscute prin « curente », « valuri », ori « școli » naţionale au reușit nu numai ca urmare a efortului personal al respectivilor realizatori de a se orienta frontal spre realităţile contemporane, ci și datorită strădaniilor criticii de a le dirigui și susţine precis aceste orientări. Experienţa neorealismului și a neo neorealismului italian, al noului val francez, a *free-cinema*-ului, a filmului politic, produs astăzi pe diferite meridiane ale globului, atestă cu prisosinţă aserţiunea, preocupările de estetică și de teorie a artei a șaptea, fiind deosebit de variate în ţările ale căror cinematografii au propășit tocmai datorită capacităţii de a-și trage substanţa din evenimentele politice și sociale dominante ale epocii noastre.

Sporul cantitativ al lung metrajelor de ficţiune produse de Studioul « Bucureşti » a atras după sine în mod firesc, un sensibil reviriment în cîmpul filmului de actualitate. Dipticul lui Titus Popovici și Manole Marcus, — *Puterea și Adevărul* (1971), frescă socială și politică, sinteză a aproape 25 de ani de drum românesc spre socialism, poate fi considerat, îndeosebi în ultima sa parte, și drept un film de actualitate. Ambiţia realizatorilor de a acoperi o arie temporală mult prea întinsă nu le-a mai lăsat răgazul să zăbovească asupra unor aspecte legate de contemporaneitatea imediată, aceasta fiind însă în permanenţă « subsumată » în dezbaterea politică fierbinte a filmului.

Au existat în etapa 1971—1974 (pînă la Conferinţa Cineaștilor) mai multe filme de ficţiune (parte din ele citate mai sus) care au subliniat un aspect sau altul al complexelor relaţii omenești și sociale actuale, au relevat o trăsătură sau alta a capacităţii creatoare a celor care le-au înfăptuit. Astfel, descrierea reacţiilor și atitudinilor unei întregi comunităţi, aflate într-o situaţie limită, prilejuiește în *Explozia* (Mircea Drăgan, 1972) un spectacol cinematografic veridic, cu episoade de intens dramatism, de surprindere exactă a dimensiunilor eroismului cotidian, dar și cu neașteptate îngroșări ale partiturilor comice și cu nefirești alunecări spre capcanele unui pitoresc gratuit. Notabile s-au dovedit, de asemenea, producţii precum *Drum în penumbră*, sensibilă și nuanţată prezentare a unei « felii de viaţă », film de fină notaţie psihologică și de ambianţă totodată, precum și *Trecătoarele iubiri*, operă cinematografică autentică care, în pofida unor evidente neîmpliniri, o confirmă pe Malvina

Urșianu ca pe un «autor de film» ale cărui laborioase căutări stilistice rămîn precumpănitoare.

Aria tematică a filmului de actualitate, considerabil extinsă în această etapă a mai cuprins, printre altele, filme-dezbatere a unor probleme de conștiință și de etică socialistă — *Decolarea* (Timotei Ursu, 1971), *Zestrea* (Letiția Popa, 1973), *Dragostea începe vineri* (Virgil Calotescu, 1973), producții despre prefacerile sociale radicale intervenite în existența oamenilor de la sate (*Vifornița*, Mircea Moldovan, 1973) sau despre încleștarea dintre nou și vechi, relevată pe fondul unor aprige « bătălii » uzinale duse pentru îndeplinirea sarcinilor de plan: *Despre o anume fericire* (Mihai Constantinescu, 1973), *Proprietarii* (Șerban Creangă, 1974), *Trei scrisori secrete* (Virgil Calotescu, 1974). Ultimele trei filme dovedesc o intenție lăudabilă în sine dar care din nefericire, a transpărut destul de palid pe ecrane, aceea de a realiza o contopire (sesizabilă încă în unele din primele filme ale « epocii noi », ca *Răsună valea* și *Desfășurarea*, dar pierdută ulterior, pe parcurs) între « spiritul documentarist » și cel al « ficțiunii spectaculare ».

« Viața » și « spectacolul » se amestecă, se amalgamează, începînd chiar cu întîmplările aparent banale de « fapt divers ». În fața acestui proces dispare orice rigiditate, orice prejudecată în a concepe structurile filmului și se afirmă o aproape nelimitată libertate de tratare a impulsurilor și mișcărilor vieții »[13], scria un filmolog român într-un articol consacrat actualității în film. În *Despre o anume fericire* ca și în *Proprietarii* și în *Trei scrisori secrete* se poate detecta cu ușurință înclinația (cu evidente diferențieri temperamentale) cineaștilor, către modalitățile gazetărești de înfățișare a faptelor și a evenimentelor. O mai mare rigoare în structurarea scenaristică a materialului de viață precum și o inventivitate sporită în transpunerea imagistică ar fi conferit peliculelor citate un neîndoios spor de atractivitate.

Poate cel mai prețios cîștig al anilor din urmă a fost evidentul și constantul interes arătat de unii reprezentanți ai generației tinere față de prefacerile sociale specifice timpului nostru, față de frămîntările de zi cu zi ale contemporanilor lor. Regizori ca Șerban Creangă, Mircea Moldovan, Timotei Ursu, scenariști ca Horia Pătrașcu și Constantin Stoiciu au, fiecare în parte, cuprinse în filmografii, numai pelicule inspirate de evenimente ale prezentului sau ale unui trecut foarte apropiat, Mircea Moldovan manifestînd chiar o predispoziție rară și deosebit de prețioasă către transpunerea pe ecran a unor subiecte de sorginte țărănească.

Dezideratele conținute în tezele elaborate și publicate de Biroul Asociației Cineaștilor, privitoare la necesitatea unor « filme care să vorbească în chip convingător, cu mare forță artistică, despre rolul conducător al Partidului în viața socială, <. . .> să zugrăvească lupta cu inerția, cu manifestările vechiului, pentru înlăturarea unor neajunsuri și lipsuri din viața socială, să oglindească procesul de forjare a omului de tip nou, înzestrat cu o înaltă morală, participant activ și în proporții de masă la făurirea conștientă a societății comuniste »[14], își vor afla desigur, în ultimele eșaloane de slujitori români ai artei a șaptea, pe unii dintre cei mai activi traducători în practică.

Istoria a aproape un sfert de veac de cinematografie socialistă permite și totodată impune un *flash back* fără pretenția unor concluzii definitive. Cercetătorul și istoricul de film românesc, obligat prin specificul meseriei la analize retrospective de alte dimensiuni, nu poate face acum, la sfîrșitul primului trimestru al anului 1974, decît un bilanț provizoriu. Constatarea existenței permanente, neîntrerupte, a filmului de actualitate în configurația generală a producției cinematografice autohtone, a ritmului nesincopat și relativ alert în care acesta și-a făcut simțită prezența apare astfel ca primordială. Filmele consacrate oamenilor și transformărilor revoluționare ale prezentului s-au succedat continuu, la intervale mai mici sau mai mari, în raport direct cu numărul total al lung metrajelor de ficțiune realizate într-o etapă dată.

Puncte de referință, respectiv opere cinematografice care prin valoarea lor artistică intrinsecă să se ridice considerabil deasupra mediei, au fost însă prea puține: *Răsună valea*, *Desfășurarea*, *Erupția*, *Diminețile unui băiat cuminte*, *Reconstituirea*, *Trecătoarele iubiri*. Fără a fi desăvîrșite, aceste producții izbutesc, mai mult decît altele care au efectuat tentative similare, să surprindă tocmai o parte din « complexitatea vieții noastre de azi, din sensul și amploarea prefacerilor sociale și umane »[15] proprii societății socialiste aflate în plin proces de edificare.

[13] Florian Potra, *Actualitatea în film*, în *Scînteia* 16 august 1973.

[14] *În întîmpinarea Conferinței cineaștilor*, Teze publicate în *Contemporanul*, 8 martie 1974.

[15] *Ibidem*.

Dar ceea ce a lipsit cu precădere în filmele româneşti de actualitate (şi remarca nu scuteşte cu desăvîrşire nici chiar peliculele mai sus citate), a fost atitudinea estetică a acestora, afirmarea unei opinii artistice personale şi stilistic evoluate a realizatorilor. Pentru că cineaştii noştri, scenarişti şi regizori deopotrivă (nu este cazul a redeschide aci « dosarele » prea groase şi cu multe « piese » inutile acumulate în lungul şi încă neîncheiatul proces intentat celor doi principali acuzaţi de toate neajunsurile posibile ale filmului românesc: scenaristul şi regizorul) au dovedit în repetate rînduri că ştiu să arunce o privire proaspătă asupra faptelor şi evenimentelor, fără a mai demonstra însă ulterior o capacitate corespunzătoare pentru transpunerea acestora într-o formă filmică adecvată. Idei preţioase şi interesante într-o fază incipientă s-au pierdut deseori pe parcurs în complexul (şi administrativ complicatul) proces de elaborare cinematografică, în faţa spectatorilor ajungînd uneori « produse » şi nu « opere » ale unor realizatori care, deşi au toate condiţiile pentru a se comporta ca « artişti », rămîn totuşi la stadiul de « tehnicieni » [16].

Alteori — şi tezele supuse dezbaterii publice au subliniat mai cu seamă acest aspect —, sfera de influenţă a subiectului abordat este minoră, existînd « o timiditate vădită în sondarea temelor majore, în surprinderea unor conflicte reale şi ascuţite care pot conferi densitate, substanţă, putere emoţională şi educativă filmelor » [17]. Necesitatea interdependenţei şi interacţiunii dialectice dintre conţinut şi formă, dintre atitudinea etică şi cea estetică a autorilor apare cu osebire evidentă în filmul de actualitate. O convingere adîncă în veridicitatea şi justeţea unui crez se poate converti în fapt artistic de reală valoare. Dimpotrivă, indiferenţa faţă de o anumită problemă abordată nu ca urmare a unui impuls interior ci, de multe ori, datorită unor motivaţii extraartistice, duce la absenţa firească de pe ecrane a « înfăţişării convingătoare a lumii interioare a omului contemporan, a relaţiilor sociale specifice etapei pe care o parcurgem, a luptei şi victoriei omului zilelor noastre » [18], la convenţionalism şi la superficialitate. Greşeli aparente de tehnică, de construcţie scenaristică sau de punere în scenă («acţiunea are uneori loc într-un univers plastic artificios, unele personaje sînt schematice şi neviabile artistic») [19] rezidă de multe ori tocmai într-o anume inadecvare afectivă, ce se converteşte rapid şi irevocabil în mimetism.

« Piatră de încercare », nu numai a cinematografiei româneşti, ci a tuturor cinematografiilor care s-au impus ori se vor impune vreodată, filmul de actualitate prezintă dificultăţi mari, dar nicidecum insurmontabile. Parte din ele au fost deja depăşite. Semne evidente ne anunţă că lunga perioadă a acumulărilor cantitative se sfîrşeşte şi că, prin urmare, mult aşteptatul salt calitativ nu mai poate întîrzia.

LE FILM D'ACTUALITÉ UNE PERMANENCE NÉCESSAIRE

RÉSUMÉ

L'étude décrit l'évolution du film d'actualité dans la production cinématographique roumaine depuis ses débuts jusqu'à nos jours. Dans la production artisanale de l'entre-deux-guerres, on ne saurait parler de « films d'actualité » proprement dits, mais seulement de certains reflets assez authentiques de la société roumaine qui s'y retrouvent accidentellement, surtout dans les comédies et les mélodrames.

En 1949, l'étatisation de la cinématographie a permis le passage à une production industrialisée et planifiée, caractérisée par un enrichissement évident des thèmes abordés. Le premier film de la « nouvelle époque » socialiste fut un film d'actualité, *Răsună valea* (La Vallée qui résonne) réalisé par Paul Călinescu en 1949. Ensuite, d'autres réalisateurs comme Victor Iliu, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Andrei Blaier, Virgil Calotescu, Lucian Bratu, Malvina Urşianu, Şerban Creangă ont tourné des films importants, reflétant l'évolution économique et politique de notre pays, les nouveaux rapports humains dans le cadre de notre société socialiste. Les œuvres cinématographiques qui appartiennent à la grande catégorie des « films d'actualité », puisent leurs sujets dans des milieux très différents, scrutant aussi bien la conscience nouvelle des paysans que celle des travailleurs, des intellectuels ou de la jeunesse.

[16] Florian Potra, *O voce din off*, Bucureşti 1973, p. 257—258.

[17] *În întîmpinarea Conferinţei cineaştilor*, Teze publicate în *Contemporanul*, 8 martie 1974.

[18] *Ibidem.*

[19] *Ibidem.*

DRAMATURGIA LUI CAMIL PETRESCU ȘI DESTINUL EI SCENIC CONTEMPORAN

de MEDEEA IONESCU

« ... un spectacol e mai mult decît textul scris, fiindcă implică o serie de întregiri a căror necesitate e subînțeleasă între rîndurile autorului » [1].
CAMIL PETRESCU

Alegînd drept motto acest fragment din *Modalitatea estetică a teatrului* situăm analiza spectacolelor cu piesele lui Camil Petrescu sub semnul propriilor exigențe teoretice ale dramaturgului. Aceasta, deoarece problema raportului text-spectacol, greu de surmontat în cazul literaturii lui Camil Petrescu destinată reprezentării, este tratată și astăzi, în termenii vechii dispute între autor și regizor. Antinomie actuală pentru realizatorii ce nu-și asumă deplina responsabilitate în actul de transpunere scenică, ea nu este decît o falsă problemă în contextul creației autentice. Autentic, la nivelul cerințelor spectaculare actuale, înseamnă calitate. Iar această noțiune implică înțelegere contemporană a ideilor pe care le conține o lucrare dramatică. Nu întîmplător, așadar, analizînd modalitatea abordării pieselor lui Camil Petrescu, ne-am oprit selectiv asupra reprezentațiilor de după momentul istoric de la 23 August 1944 [2].

Căutînd să cuprindem cît mai sintetic, ca punct de plecare în analiza noastră, specificul dramaturgiei lui Camil Petrescu, particularitățile conflictului și acțiunii, trebuie să subliniem că nu ciocnirile particulare între personaje se află pe primul plan, ci un conflict cu caracter general. De unde decurge propria sa modalitate noologică. Opoziția nu se referă atît la eroii dramelor, cît la un adversar care se află neimplicat în acțiunea propriu-zisă. Legătura dintre personaje și acest adversar creează conflictul piesei. Adversarul simțit și uneori vizibil este lumea ostilă în care trăiesc eroii lui Camil Petrescu. Drama are ca scop cunoașterea și stabilirea unui « statut ontologic decisiv » [3], a unui mod de existență, singurul conflict creat de autor fiind cel cognitiv. În climatul eclectic și contradictoriu de preocupări al perioadei interbelice dramaturgul era obsedat de luciditatea intelectuală, de responsabilitatea găsirii sensului pur rațional al existenței și al ancorării în aceasta, cu toate implicațiile servituților social-politice. Atacat de unii contemporani, considerat un infantil utopic, autorul are permanent sentimentul nimicirii certitudinilor intelectuale. Astfel că, în linii mari, anxietatea metafizică, neliniștea provocată de condiția umană și socială burgheză rămîne tema pieselor de idei ale lui Camil Petrescu. Vizionar al teatrului modern, apropiat în multe privințe de Sartre și Camus, scrierile lui adoptă exprimarea filozofică a teoriilor, fără să renunțe însă la expresia dramatică, iar argumenta-

[1] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, 1971, p. 132.

[2] Ne-am oprit asupra montărilor care au adus un punct de vedere distinct ca atitudine regizorală, chiar dacă în perspectiva istoriei spectacolului românesc contemporan nu au constituit depline reușite scenice. În analiza spectacolelor am subliniat cu precădere acele aspecte (regie, interpretare, scenografie) care au fost reprezentative pentru punctul de vedere analitic din care le-am abordat.

Piesa *Danton* a fost prezentată în premieră absolută la 6 ianuarie 1975, în interpretarea lui Mircea Albulescu. Regia: Horea Popescu. Scenografia: Paul Bortnovschi. Cum la această dată prezentul articol era încheiat, i se va acorda spectacolului un studiu aparte, în numărul viitor al revistei noastre.

[3] Aurel Brumaru, *Camil Petrescu și modalitatea noologică*, în *Teatrul*, 1968, nr. 10.

rea strălucită a riguroaselor explorări de conștiință în domeniul condiției umane explică convingerea autorului că raționamentul logic poate oferi existenței soluții valabile. Prin analizarea lui se ajunge la dezvăluirea concepțiilor de bază și a ideilor promovate de personaje, indiferent de tragicul destin al acestora. Camil Petrescu pornea de la « nevoia de absolut < . . . > întoarsă de la exteriorul teoretic la conștiința în ea însăși și această necesitate interioară apărînd ea însăși generatoare de conflicte. Numai în acest sens drama fiind autentică <. . .>. Imposibilitatea de a găsi certitudinea <. . .> provoacă drama » [4]. Plasată deci pe planul conștiinței drama se amplifică odată cu procesul de apropiere — prin cunoaștere — de adevăr. Temei lucidității: « eu sînt un om în lume care vrea să vadă și caută un mijloc de a comunica pe cît se poate mai fidel celorlalți ceea ce vede » [5], i se adaugă tema responsabilității față de ce a fost văzut, cu imposibilitatea izolării de experiențele trăite sau a evaziunii dincolo de dramele cunoscute ale vieții. Apare implicit problema complicității cu suferința eului provocată de condiționările sociale care-l obligă ori l-au obligat cîndva să abdice de la principii. Renunțarea este suferința eului incapabil să accepte compromisul săvîrșit din slăbiciune. Înlănțuirea acestui sinuos « joc al ielelor » rămîne pentru dramaturg un jalon ideatic de care se servește în explorarea rațională a realităților cotidiene.

Soluțiile filozofico-sociale și modalitățile artistice propuse de autor presupun astfel din punctul de vedere al abordării scenice două condiționări teoretice apriorice realizării: acțiunea și dialogul personajelor nu capătă semnificația anume propusă de autor decît în funcție de ideea generatoare a conflictului dramatic, de ceea ce Stanislavski definea ca fiind supraproblema vieții; spectacolul oglindește deci un conflict-dezbatere care vizează întreaga societate, prin intermediul ciocnirii de interese și caractere între eroii aflați în scenă. Înțeles astfel, spectacolul devine o necesară umplere de goluri. El are îndatorirea, ca pornind de la semnele scrise ale textului, să reconstituie în imagini teatrale acel tot, propus sau sugerat de dramaturg. Pentru că semnul scris nu este altceva decît un reflex mai îndepărtat al unei realități pe care reprezentația poate să îl transpună într-o nouă realitate totalitară concretă, mai vie, mai vibrantă. Modalitatea de interpretare a dramaturgiei lui Camil Petrescu, impusă de specificitatea ei, se suprapune nu întîmplător exigențelor artistice ale spectacolului realist contemporan, ca realizare rotundă, iar nu ca un conglomerat de elemente disparate. Sensul generalizator nu va decurge exclusiv din partiturile personajelor sau din exacta ambianță descriptivă, ci din relaționările care se creează pe scenă între acestea. La rîndul lor, componentele nu ne dezvăluie numai caracterele și mobilurile eroilor ci, în primul rînd, un anumit conflict de idei, un raport între clase și mentalități, superioritatea unor concepții asupra altora. Este tocmai principiul pe care încerca autorul să-l impună o dată cu primele lucrări prin « regia interioară », elaborată ca o necesitate față de tendințele unor regizori dispuși să cultive « frumusețea pură » [6], vizualul lipsit de implicațiile realului, nesemnificativul static.

Distingem în istoria montărilor dramaturgiei lui Camil Petrescu trei nivele de abordare, chiar dacă această delimitare schematică va omite unele nuanțări.

1. Spectacolul de evocare parțială a existenței, ca act material (*Mitică Popescu*, la Teatrul Național din București — 1945, la Teatrul de revistă și comedie « Ion Vasilescu » — 1972; *Suflete tari*, la Teatrul Tineretului — 1958, la Teatrul de Stat din Brăila — 1963; *Iată femeia pe care o iubesc*, la Teatrul « Mihail Eminescu » din Botoșani — 1968; *Dona Diana*, la Teatrul Național « I. L. Caragiale » — 1973).

2. Spectacolul care transmite ideea primordială conținută în text sau în partitura unuia dintre protagoniști pe cale sensorială, prin intensitatea trăirilor afective (*Bălcescu*, la Teatrul Național din București — 1949, la TV — 1973; *Act venețian*, la Teatrul « C. I. Nottara » — 1964).

3. Spectacolul ca produs al unei metaoperații, care interpretează în raport cu textul, reconstruind existența acestuia în totalitatea ei (*Jocul Ielelor*, la Teatrul Mic — 1965).

1. Primul nivel realizează latura concretă în actul de transpunere scenică, obiectul dramatic fiind evocat doar verbal. Regizorii montărilor s-au străduit, pornind de la alte

[4] Camil Petrescu, *Addenda la falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici*, București, 1971, p. 177.

[5] Camil Petrescu, *Procesul de creație al operelor proprii*, manuscris inedit, 1943, fragmentar publicat în *Teatrul*, 1965, nr. 2.

[6] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, 1971, p. 130.

date, să recompună cu precizie lumi, medii, mentalități, împrejurări. Spectacolele cu *Mitică Popescu* ajung la concluzia realismului scenic plecînd de la text, impregnînd reprezentațiile de verva comicului de situație. Interesează evoluția dramatică și raporturile dintre personaje, diverse ipostaze ale comicului de atmosferă, caracter și relație [7]. *Suflete tari* își clădește un univers teatral minuțios respectat în redarea amănuntului de costum și decor. Se relevează la cele două reprezentații latura melodramatică a conflictului sentimental [8]. Sînt realizări ale viziunilor analitice mai mult decît ale închegărilor sintetice. În *Iată femeia pe care o iubesc* și *Dona Diana* se obține culoare de epocă, parfumul melodramei trăite intens, concluziile moralizator-didactice [9].

Dincolo de interesul acordat dramaturgiei, puțin jucate, sau de unele aprecieri pentru interpreții principali, reținem rezerva unanimă a cronicarilor față de spectacolele care au supus textul unei analize exclusiv semantice din punct de vedere teatral. Interesau înțelesurile și semnificațiile imediate ale replicii, anecdotica piesei. Acest mod de interpretare a însemnat de fapt o confundare a planului realității artistice cu cel al realității ca atare. Într-o asemenea viziune de ansamblu, imaginea se suprapune cu însuși obiectul real. Handicapați de abundența în semnificații a dialogului, realizatorii nu s-au putut detașa de materialul concret, neatingînd modul pertinent și edificator prin care Camil Petrescu indică drumul pătrunderii în teatrul său de idei: Sporind « intensitatea dramei prin descoperiri succesive de noi orizonturi în conștiința personajelor primordiale, și exclusiv prin această alimentare interioară, nu prin motive exterioare conștiinței <...> se impune participantului o vedere dincolo de materialitatea faptului și în adîncuri » [10]. Spectacolul subzistă pe baza unei trame date. Dar a limita acțiunea la act și a nu exprima procesul devenirii înseamnă a-i trăda specificul. Teatrul nu se poate dispensa de « cadrul concret » afirmă teoreticianul. El este dificil de realizat, dar ca nivel de înțelegere a problematicii unui text nu este « exclusiv meritos » [11], conchide Camil Petrescu. Deși observația nu este dezvoltată mai departe, fundamentarea teoretică clară, prin efortul de a stabili o concepție estetică a regiei, se apropie de viziunile actuale ale unor reputați oameni de teatru. Asemenea lor, dramaturgul crede că autorul unei montări, în aceeași măsură cu interpreții, nu este obligat să trăiască identic experiențele artistice în sensul logic propus de autor, ci mai ales în consens cu acestea și cu semnificațiile lor. Modalitatea primară de înțelegere a actului teatral poate fi depășită, afirmă Camil Petrescu, « de conjunctul integrării esenței în concret » [12]. Iar noțiunea de « conjunct » al esenței în concret el o definea prin mișcarea interioară a interpreților, ritmul debitului, tonalitatea și intensitatea vocii, intenționalitatea gesturilor. Dar numai gradația lor conform înlănțuirii, suprapunerii ideilor și certitudinilor raționale sau sentimentale acordă semnificație unui text vorbit. Care ar fi deci mijloacele cele mai adecvate de interpretare scenică? Fără îndoială nu apropierea forțată de timpul, de lumea și gîndirea noastră. Dimpotrivă, este necesară încadrarea în epocă, în veștmintele și climatul moral și social propuse și fixate de autor. Parțial acest imperativ a fost respectat în aceste spectacole. Încadrarea în epocă însă este o problemă de luciditate, de stăpînire în primul rînd a legilor devenirii sociale. Spre o astfel de perspectivă de distanțare critică trebuia să se îndrepte atenția regizorilor. Atitudinea față de o lume, de niște moravuri trecute se realizează nu prin risipa abundentă de exactitate în reconstituire. Îmbinarea celor două perspective care să coexiste, cea a textului propriu-zis, și cea a concluziilor, a subtextelor, a înțelesurilor adiacente, ar fi putut oferi dramaturgiei o interpretare justă, din perspectiva actualității. Implicit, modalitatea transpunerii scenice impunea actorului detașare față de rol, o atitudine evident critică, încît spectatorul ar fi înțeles ceea ce-l desparte astăzi de personaje. Dar în aceste reprezentații intenția de a întruchipa firescul a dus la alunecări naturaliste, iar jocul interpreților a fost covîrșit de text. Ei au trăit drama pînă la identificare totală, fără să încerce o utilizare a partiturii ca argument polemic. La acest prim nivel al abordării, relația text—reprezentare se oprește la copierea experienței concrete propuse de autor, spectacolul însemnînd o scurgere a existenței dramatice ca atare.

[7] A se vedea cronicile spectacolelor din *Cortina*, an VII, 1946, nr. 289, ianuarie 11; *Teatrul*, 1973, nr. 6.

[8] A se vedea cronicile spectacolelor din *Teatrul*, 1958, nr. 2 și 1965, nr. 6.

[9] A se vedea cronicile spectacolelor din *Contemporanul*, 1968, nr. 9 (1116), martie 1; *Teatrul*, 1973, nr. 7.

[10] Camil Petrescu, *Addenda la falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici*, București, 1971, p. 176.

[11] *Ibidem*, p. 182.

[12] *Ibidem*, p. 182.

2. Al doilea mod încearcă o depășire a motivului dramatic inițial pentru o altă realitate pulsînd de seva vieții, caldă, fluctuantă, la realizarea căreia își aduc contribuția creatoare în egală măsură regizorul și interpretul, în sensul exigențelor impuse de însuși Camil Petrescu față de actul creator: «... nu se poate concepe, e clar — sublinia dramaturgul — artist mare fără o viață interioară. Și nu se poate concepe o viață interioară fără inteligență profundă cu aplicație directă vieții, fără o sensibilitate receptivă față de o cît mai complexă varietate de senzație, fără o necontenită curiozitate și fără o imensă dorință de a cunoaște adevărul » [13]. Un rol covîrșitor în transmiterea și sensibilizarea ideii conținută în piesă revine actorilor. Creația presupune acum pe lîngă asimilare o înțelegere abstractizată a realității propuse de autor. Procesul de metamorfoză al textului scris exclude, desigur, naturalețea interpretării despre care Camil Petrescu afirma că « omoară » și « stinge excepționalul ». Dramaturgul accepta și chiar sugera regiei și actorului să intervină activ, inventiv, pentru a depăși stadiul inferior al redării naturaliste. Regia substanțialistă creatoare respingea totodată colorarea partiturii cu emoții primare și convulsii organice. La acest nivel al elaborării procesul ontologic general devine unul de tip nomologic, definit și realizat prin intensitatea reacțiilor și a sentimentelor [14].

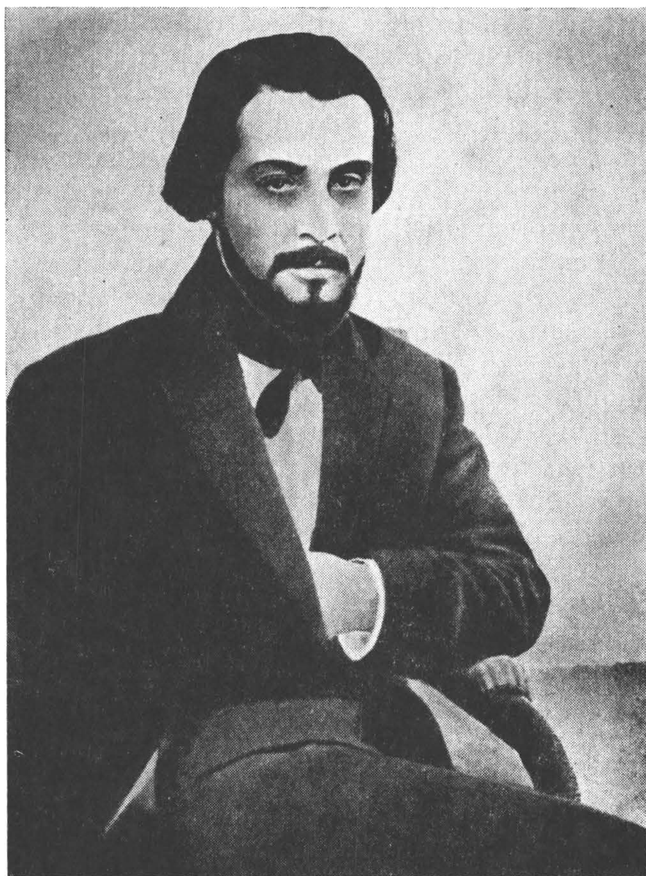


Fig. 1. — Mihai Popescu în rolul Nicolae Bălcescu din piesa *Bălcescu* de Camil Petrescu, Teatrul Național din București, Stagiunea 1948—1949.

Cum a realizat Mihai Popescu pe scena Teatrului Național din București personajul Bălcescu? Într-un articol evocativ ni se relatează felul în care lucra actorul: «... cunoștea, alături de scriitor și împreună cu el, din cercetările pe care le făcuse asupra eroului său, iconografia epocii, era familiarizat cu ceea ce gîndeau contemporanii despre Bălcescu, actorul <...> diseca, în amănunțime, momente, relații, fapte, atitudini mărunte sau revelatoare, pe care urma să le sintetizeze în laboratorul său intim, pentru a deveni înflăcăratul gînditor și luptător pentru dreptate socială și eliberare națională. Ore și ore de schimburi de păreri. de convorbiri, adesea contradictorii, dar cu atît mai eficiente pentru opera artistică finită. Acestea toate acolo pe scenă sau în foaiere, fără a socoti ceasurile trudei personale, de acasă ». Dotat cu acea « imensă dorință de a cunoaște adevărul », înzestrat ca orice mare actor cu forță intuitivă, interpretul apare pe scenă « crezînd adînc în personajul său » [15]. Idealurile revoluționare, înțelegerea lor în profunzime, intuirea dinamicii intime a evenimentelor în perspectiva viitorului istoric au trecut rampa cu forță de convingere. Imaginea creată de Mihai Popescu în conformitate cu cea înfățișată de Camil Petrescu, în lumina unei noi concepții materialiste despre revoluția pașoptistă, părea desprinsă din stampele vremii. Mihai Popescu avea forța, patetismul și febrilitatea eroului care întreprinde hotărîri istorice. El a izbutit să confere anumitor momente întreaga greutate a puternicului său temperament dramatic, toată densitatea vibrantă de viață a prezenței sale. « Figura lui Bălcescu — se afirma în presa vremii — apare monumentală în spate cu poporul care începe să-și dea seama de ceea ce este ». Mihai

[13] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, București, 1936, p. 351.

[14] Aurel Brumaru, *Camil Petrescu și modalitatea noologică*, în *Teatrul*, 1968, nr. 10.

[15] Adriana Fianu, *Evocări. I-am văzut lucrînd*, în *Teatrul*, 1968, nr. 8.

Popescu a înfăţişat « . . . un Bălcescu dîrz, hotărît, dominînd adunările, discuţiile <. . .> un înfocat patriot, un luptător şi un vizionar. Mijloacele lui Mihai Popescu sînt multiple. Tumultul interior se zugrăveşte pe figura actorului, se întrevede în mişcarea uşoară a mîinilor, în jocul ochilor, în ţinuta staturei. Liniştea — dar monumentală — încrederea în victoria cauzei, destind trăsăturile interpretului îi relaxează crispările fizice, îl iluminează şi-l fac să privească peste veacuri < . . .>. Creaţia excepţională a lui Mihai Popescu rămîne strîns legată de figura creată de autor, ilustrînd cu o intensitate dramatică uneori zguduitoare < . . .>. Personajul şi-a găsit interpretul care l-a înţeles şi l-a exprimat cu respectul adevărului » [16]. Urmînd linia realismului interpretativ nuanţat, Mihai Popescu a parcurs evoluţia individuală a personajului, condiţionată de ideea progresului istoric. Actorul a asimilat cele două aspecte în valorificarea partiturii, înzestrîndu-şi eroul cu demnitatea impusă de urmărirea unui ideal revoluţionar şi accentuînd sensibil datele particulare ale personalităţii umane cu durerea provocată de eşec şi de infirmitatea care i-a măcinat forţele fizice. Această triplă convergenţă între adevărul vieţii, adevărul concepţiei dramatice şi adevărul propriei gîndiri a conferit imaginii viaţă independentă. Încordarea creatoare a talentului a atins acel grad de incandescenţă cînd eroul devine aliaj fluid de date individuale şi valori generale. Mihai Popescu era un Bălcescu meditativ, ce căuta arzător să înlăture piedicile din calea împlinirii prin mijloace ce aparţineau altui timp şi care recurgea la acelea ale vremii sale cu deznădejde.

Reconstituirea de noi totalităţi concrete în sensul ideilor preconizate de Camil Petrescu, participarea afectivă şi intelectuală a interpretului, vibraţia conştiinţei la lectura textului, cultura şi seriozitatea cu care s-a aplecat asupra rolului, curajul de a interveni cu atitudini noi, faţă de semnele scrise au oferit o varietate infinită de nuanţe partiturii. Pentru a pune în lumină poziţia ideologică a eroului cuprinsă în subtext, regizorii spectacolului au solicitat actorului atingerea unei asemenea expresivităţi încît realizarea artistică să inculce adevărul obiectiv şi viaţa spiritului.

Un efort de a înnoi viziunea scenică asupra dramei istorice *Bălcescu* îl marchează spectacolul pentru TV semnat de Horea Popescu. Şi această încercare a fost doar parţial izbutită. Dacă, în montarea de pe scena Naţionalului bucureştean, Bălcescu în interpretarea lui Mihai Popescu era, ca şi Gelu Ruscanu, Pietro Gralla sau Andrei Pietraru, un intelectual obsedat de absolut, un « lucid febril » trăind dramatic imperfecţiunea şi eşecul, în spectacolul lui Horea Popescu imaginea temerarului revoluţionar este învestită, în interpretarea lui Al. Repan, cu valori strict documentare. Faţă de anul 1949, recenta realizare cîştigă în fluenţă şi în dinamism, căpătînd astfel « ceva din amploarea şi nobleţea revoluţiei de la 1848, din elanul acelor generoşi lucizi şi demni care au deschis perspectiva unei naţiuni libere, suverane, independente, din zbuciumul politic şi social al uneia dintre cele mai agitate epoci ale istoriei europene » [17]. Interesant pentru spectatorul de astăzi este faptul că piesa nu se construieşte pe explozia patetică a sentimentelor. Fără a forţa raporturile şi împrejurările pentru timpul dat regizorul a căutat să evidenţieze participarea activă a poporului la desfăşurarea evenimentelor.

Realizarea personajului Pietro Gralla din *Act veneţian* a fost un moment de totală confundare a propriilor calităţi interpretative ale lui George Constantin cu datele personajului [18]. Nu textul a fost covîrşit de actor, ci actorul s-a supus textului. Iar subordonarea l-a eliberat şi distanţat totodată, chiar dacă pecetea particularităţii rămînea evidentă. Urmărind procesul de gîndire al personajului, George Constantin a izbutit, printr-un proces creator raţional şi o asimilare exactă a semnificaţiilor, să realizeze drama nepotrivirii între ideea absolută şi realitatea imediată. El a exclus posibilitatea stabilirii unor date de caracter aprioric, care să confere unitate personajului. Fără să ignore diatribele lui Camil Petrescu faţă de caracterul veşnic, ca monadă neschimbătoare şi indestructibilă, regizorul şi-a definit personajul nu numai prin plasarea în situaţii concrete, în « infrastructura concretă» cum o numea teoreticianul. Simpla opţiune pentru luciditate a materializat facultatea de a vedea ontologic a eroului, pentru că Pietro Gralla, « erou autentic », îşi trăieşte permanent

[16] A se vedea cronica spectacolului Bălcescu în *Flacăra*, an II, 1949, nr. 21 (73), mai 28.

[17] A se vedea cronica spectacolului Bălcescu în *Teatrul*, 1973, nr. 7.

[18] A se vedea cronicile spectacolului *Act veneţian* din *Gazeta literară*, 1964, nr. 3 (513), ianuarie 16; *Teatrul* 1964, nr. 2.

drama pe planul conştiinţei. El se defineşte prin curajul de a privi în faţă, chiar dacă adevărul îl orbeşte. Conturarea eroului este condiţionată astfel mai mult decît de evoluţia acţiunii, de actele de cunoaştere succesive pe care le implică experienţa, de confruntarea dramatică între « sferele conştiinţei ». Intensitatea dramei nu e determinată de magnificul patetism al interpretării ci de « amploarea acestor sfere şi de orizontul ei în cunoaştere »[19]. Actor complex, stăpîn pe diversificate nuanţe fizionomice şi intonaţii, George Constantin a fost simplu şi uman pe scenă, febril şi neliniştit. Drumul lucid al descoperirii a transformat echilibrul calm în tumult anxios, devenit mai apoi resemnare dureroasă. Compoziţia a fost o prezenţă vie, sinteză de luciditate şi afectivitate. George Constantin a reuşit să ridice procesualitatea amplificării dramei de la nivelul identificării în obiect la existenţa în conştiinţă. Pentru a evita tentaţia concretului, fixitatea afectivă, interpretul a căutat mecanismul mişcărilor conştiinţei. Printr-o asemenea abordare subtextul a devenit pregnant. Amplificat, el s-a constituit ca un comentariu al ideii conferind viaţă şi autenticitate rolului trăit cu toată intensitatea dăruirii. George Constantin a realizat acea îmbinare greu de explicat a trăirii şi distanţării. Chiar dacă nu s-a identificat cu personajul ca entitate morală şi socială în totalitate, pe un plan superior existenţei dramatice el a reuşit să se confunde cu ideea-comentariu. Jocul lui a fost vibrant şi tensionat de o mare încărcătură emoţională cuprinsă în subtext. O astfel de tensionare afectivă a condensat în replici şi gesturi întreaga ideologie a rolului.

Ca valoare artistică totală, însă, spectacolul trebuie să aducă un spor de semnificaţii şi de explicitări pe marginea textului, la fel cum interpreţii îşi iau libertatea de a nuanţa şi îmbogăţi datele caracterologice ale personajului. Sfera condiţionărilor reuşitei unei montări nu se poate limita la desăvîrşirea uneia din componente care să sensibilizeze astfel limitat ideea. Realizatorii spectacolului *Bălcescu*, căutînd să obţină identităţi în imaginile scenice cu atmosfera socială şi naţională a secolului al XIX-lea au situat însă viziunea de ansamblu sub semnul retoricii şi descriptivismului. Pe aceeaşi linie conceptuală, în spectacolul *Act veneţian*, regizorul a abordat o viziune de ansamblu ancorată cu precizie într-un anumit timp şi spaţiu. El a legat de o epocă strict delimitată pledoaria filozofico-polemică a lui Gralla, dramă mai uşor de raportat la mentalitatea unui interval de istorie decît la un timp anume dat. Preţiozitatea costumaţiei şi a amănuntului, raportarea exactă la conjunctura politică nu au creat terenul apt pentru construirea ideii abstracte în imagini. Un decor ageografic şi atemporal ar fi fost mai funcţional pentru *Act veneţian*. Iar în *Bălcescu*, respectarea detaliului a determinat plasarea viziunii de ansamblu între aspiraţia spre nou, prin interpretarea de o covîrşitoare modernitate a lui Mihai Popescu, şi inerţiile vechilor montări istorice.

3. Sfera condiţionărilor unui spectacol este mai largă. Reconstituirea unei noi totalităţi concrete implică inevitabil participarea creatoare a tuturor factorilor: regie, scenografie, interpretare. Supraregia substanţialistă preconizată de Camil Petrescu întîmpină metodele actuale de investigaţie ale teatrului contemporan. Conotarea scenică a ideilor prin intermediul metaforei, reconsiderarea raporturilor între personaje sînt atitudini necesare pentru aprofundarea unui text dramatic. Dorinţa de a nu rosti replicile « telles quelles », ci a desluşi îndărătul lor intenţii mai îndepărtate de sensurile lor imediate, mai cuprinzătoare, de a explica dinăuntru o scriitură mai abstractă este anticipată de dramaturgul teoretician care preciza: « Experienţa regizorală arată că un spectacol e mai mult decît textul scris, fiindcă implică o serie de întregiri, a căror necesitate este subînţeleasă între rîndurile autorului ».

Respingînd condiţia liminar-materială a actului teatral, printr-o analiză profundă şi consecventă a piesei, apriorică momentului de transpunere scenică, Crin Teodorescu este primul regizor care, abordînd dramaturgia lui Camil Petrescu vine în direcţia înţelegerii în termeni noologici a fenomenului artistic. Crin Teodorescu a înţeles, în consens cu dezideratul preconizat de autorul *Jocului ielelor*, că « regizorul este reprezentantul autorului, a cărui lucrare el trebuie să o înţeleagă în spiritul ei şi mai ales să-i înlesnească o coeziune între diferitele personagii, pe care poetul dramatic o neglijează adeseori, dînd un ritm anume lucrării. . . »[20]. Nefiind copia ideii din text, nici o execuţie fidelă a materialului literar,

[19] Camil Petrescu, *Addenda la falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici*, Bucureşti, 1971, p. 178.

[20] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Bucureşti, 1971, p. 124.



Fig. 2 — Scenă din spectacolul *Jocul ielelor* (Teatrul Mic. 1965), cu Constantin Codrescu (Praida) şi Ion Marinescu (Penciulescu)

spectacolul, pe scena Teatrului Mic, în concepţia lui Crin Teodorescu, este produsul unei metaoperaţii. Crin Teodorescu consideră piesa de teatru o conceptualizare, o abstractizare a realităţii, prelucrată de autor. Pornind de la un sistem de semne (cuvintele, dialogul, acţiunea), el încearcă, urmînd traiectoria inversă creaţiei, o reîntoarcere de la existenţialul abstract și obiectiv propus de dramaturg la viaţa pulsînd de sentimentele personajelor. Drumul parcurs de regizor este: text → o nouă existenţă reconstruită, de gradul al doilea. Reconvertirea la « concret » presupune un proces de elaborare în scopul îmbogăţirii experienţei conceptualizate de autor. Regizorul îi adaugă experienţa proprie de cercetare şi aprofundare a mediului social, a realităţii istorice, a sistemului filosofic al autorului. Modul de abordare nu este astfel altceva decît efortul « de adaptări succesive » cerut de Camil Petrescu pentru obţinerea din aproape în aproape a unităţii în spectacolul finit: « unitatea reprezentării omenești, unitatea jocului cu partenerul și mai ales, ca o cerinţă apriorică, unitatea operei întregi »[21]. Apriorismul unităţii ar fi produsul de elaborare mentală al discursului regizoral ca primă etapă în munca de creaţie. Studiile efectuate asupra operei dramatice și teoretice a lui Camil Petrescu, despuierea presei timpului în care Crin Teodorescu căuta semnificaţii clarificatoare în înţelegerea traiectoriei personajelor sînt dovezi în acest sens. Pentru regizor, spectacolul de teatru înseamnă existenţă concret-literară plus semnificaţie. Aceste două planuri, scenic-simbolic, suprapuse într-o succesiune de imagini, conferă valoare artistică creaţiei. Sensul reprezentaţiei devine rezultatul identificării conceptului cu materialul de viaţă, al semnificaţiei cu semnificantul. La o astfel de existenţă teatrală de gradul doi, căutînd o continuă vizualizare a ideilor, a ajuns Crin Teodorescu cu *Jocul ielelor*. Regizorul a optat pentru această soluţie evitînd pericolul discrepanţelor: fără a fi induse în realitatea spaţială ideile ar fi devenit frazeologie retorică, iar situarea viziunii neimplicate în planul realităţii ar fi oprit reprezentanţia la un stadiu de interpretare plat, neartistic. *Jocul ielelor* gîndit de Crin Teodorescu a fost o realizare în care materialitatea actului scenic era capabilă să transmită semnificaţii. Astfel conceput, concretul, ca ideogramă a spectacolului, conţinea realităţi de viaţă într-o multitudine de ipostaze dar și abstractizări. Se realiza o decodare precisă a relaţiilor: personaj-mediu social și între personaje. Cum s-a finalizat vizual în spectacol modalitatea analitică regizorală? Pornind de la indi-

[21] *Ibidem*, p. 130.

caţiile exhaustive ale lui Camil Pestrescu asupra piesei [22], regizorul a operat reduceri de text în scopul eliminării momentelor statice sau ilustrative, ce ar fi determinat o fragmentare a acţiunii, încărcată de gînduri, de sentimente, de sugestii. Pînă în prezent este unica transpunere scenică care a izbutit să conjuge perfect pendularea eroului de excepţie între lumea de iluzii a valorilor absolute şi atracţia firească exercitată de viaţă. « Setea de absolut » şi « imposibilitatea » realizării în concret au constituit pentru regizor cele două repere de o egală şi maximă însemnătate în concepţia generală a spectacolului. Fără să se lase furat de tentaţia intelectuală a divagărilor filosofice, el a creat secvenţe contrapunctice care, în progresie dinamică, au ajuns la dizolvarea dramei eroului în momentul social care a generat-o. « Luciditate şi febră » comentariul definitoriu al lui Tudor Vianu a fost analizat în multiplele sale nuanţe, subliniindu-se dinamica exactă a conflictului. Regizorul a folosit efectul de simultaneitate a locurilor, nu succesiunea, ignorînd voit iluzia vieţii. Situate în spaţii şi timpuri diferite, existenţele au apărut implicate într-un sistem totalitar de determinări. Concreteţea amplificată şi mecanismul angrenajelor sociale au apărut într-o strînsă relaţionare cu evoluţia destinelor individuale. Această restructurare a materialului dramatic a avut ca scop vitalizarea unor situaţii-limită pentru intelectualul a cărui experienţă în planul conştiinţei a fost adîncită pînă la o totală epuizare. Regia a putut să urmărească programatic « reprezentarea experienţei unei conştiinţe » sfîşiate în sens hegelian, povestea unui om prins ca într-un cleşte într-o situaţie fără ieşire [23]. De o importanţă covîrşitoare a fost integrarea scenografiei în concepţia generală a spectacolului. Todi Constantinescu şi-a alcătuit un sistem de elemente capabile de a conţine la rîndul lor semnificaţii, « de a incorpora idei ». Asemeni regizorului, scenograful a adoptat un mod analitic semantic, încît « material şi idee participă la valoarea funcţională a operei ». Decorul a reuşit « prin reprezentări concrete (de o concreteţe cît mai aproape de senzaţie, capabilă să vorbească cît mai mult simţurilor) să inculce nostalgia ideii ». Cele cîteva elemente: masă, oglinzi, tablouri etc., plasate pe un circular alb, lipsite de ambianţa obişnuită reală, au căpătat semnificaţii şi funcţii diferite: « ele nu sînt numai un rapel al mediului din care au fost scoase — explica Crin Teodorescu — dar prin prezenţa lor insolită sau prin raporturile dintre ele (ori cu prezenţele vii ale actorilor), ele concretizează şi rezumă în mod obiectiv situaţiile fundamentale, dimensiunile filozofice ori sociale ale piesei ». Lumea fenomenală a fost înfăţişată ca o « iluzorie şi futilă adiacenţă în imensitatea albă a transcendenţei ». Portretele au devenit oglinzi ca «semn fizic al procesului interior de dedublare ambiguă a eroului » [24], masa confruntării între Sineşti şi Ruscanu a semnificat obstacolul sentimentelor, incomunicabilitatea, imposibilitatea creării fluidului de sinceritate, sau mormîntul sinucigaşilor. Astfel, pe lîngă funcţionalitate, elementele de scenografie au căpătat valori simbolice. Iar siluetele distincte ale fiecărui personaj, momentele de înfruntare, de luciditate sau de înfrîngere au devenit în acest spaţiu aluziv prin obiect, culoare şi lumină cu atît mai sugestive cu cît desenul lor caligrafic, simplu, s-a integrat în concepţia unitară de ansamblu. « Ideile principale ale textului au apărut încifrate într-o succesiune de ideograme scrise cu corpurile (şi nervii) actorilor; ei spaţializează şi sensibilizează abstracţiile, obiectivîndu-le în situaţii efective printr-o trăire psihologică tensionată pînă la paroxism »[25] . În spectacol, personajele însufleţite pe scenă au evoluat dincolo de ceea ce dramaturgul ar fi putut să prevadă. Interpretarea a fost nuanţată de tonuri nebănuite prin amestecul de luciditate contopită cu trăirea spontană. De neuitat rămîn momentele consacrate evoluţiei lui Gelu Ruscanu (G. Ionescu Gion) ce au evocat în acelaşi timp atmosfera, lumea cotidiană şi spirituală a eroului, austeritatea unei vieţi chinuite de întrebări abisale fără soluţii, micile habitudini, toate izbutind în ansamblu să creioneze conturul viu al tragediei personajului. Nuanţele nu s-au putut compune prin calcul rece, nici nu s-au născut din intuiţie pură. Asemenea adevăr scenic s-a realizat numai din identificarea integrală a actorului cu ideea emoţionantă a rolului construit ca o a doua realitate concretă în ansamblul viziunii regizorale. George Constantin (Şerban Saru Sineşti), prezenţă unică a spectacolului prin vitalitatea şi precizia

[22] A se vedea *Teatrul*, 1965, nr. 2.
[23] Crin Teodorescu, citat din Caietul program al spectacolului *Jocul ielelor*, 1965.
[24] Crin Teodorescu, *Arta de a privi un spectacol*, in *Contemporanul*, 1967, nr. 39, septembrie 29.
[25] Valentin Silvestru, *Spectacole în cerneală*, Bucureşti, 1972, p. 36.

compoziţiei, a întruchipat simbolul abjecţiei şi parvenirii disimulate de elocvenţa oratorului inteligent, convingător. Leopoldina Bălănuţă (Maria Sineşti) a învăluit cu discreţie violenţele textului, spre a obţine un efect mai profund asupra spectatorului, tentat uneori să se oprească la suprafaţa unei replici. Trăsăturile de caracter ale personajului au dezvăluit cu inflexiuni tragice şi sensibilitate tristul destin al eroinei. Ceilalţi interpreţi s-au integrat armonios în spiritul montării alături de protagonişti.

O astfel de sinteză retrospectivă a spectacolelor cu piesele lui Camil Petrescu nu se poate încheia prin concluzii, pentru că rezolvări reale ale neîmplinirilor nu se vor găsi decît în practică. Ea a vrut numai să atragă atenţia asupra limitelor unor montări, să îndemne la depăşirea lor pentru amplificarea şi îmbogăţirea realismului interpretativ. După revelaţia regizorală, actoricească şi plastică a *Jocului ielelor*, care a confirmat practic forţa scenică a pieselor de idei ale lui Camil Petrescu, nu ne rămîne decît să lansăm o invitaţie pentru abordarea acestei dramaturgii ce oferă posibilităţi artistice nelimitate şi în care eminentul om de teatru şi teoretician a sădit germenii noului concept de teatralitate.

LA DRAMATURGIE DE CAMIL PETRESCU ET SON DESTIN CONTEMPORAIN

RÉSUMÉ

C'est un essai — toutefois non exhaustif —, au niveau des réalisations scéniques des pièces de Camil Petrescu, de situer ces dernières dans l'ensemble de la dramaturgie roumaine contemporaine présentant une valeur certaine.

Opérant l'analyse à la lumière des conceptions actuelles sur le théâtre pour les trois étapes de réalisation dépistées, l'auteur cherche à expliciter la notion d'attitude active-créatrice, un point de vue personnel sur le théâtre avec tout ce qu'une pareille attitude implique, c'est-à-dire un système d'images artistiques engendrées par les idées du dramaturge.

CAMIL PETRESCU ŞI FILMUL ROMÂNESC

de ION CANTACUZINO

Anii de început ai cinematografiei socialiste româneşti, anii care au urmat imediat după acel moment de cotitură al naţionalizării de la sfîrşitul lui 1948 ce a marcat în istoria filmului nostru hotarul unei « epoci noi », au constituit un prilej de mobilizare a capacităţilor şi a năzuinţelor celor pe care creaţia cinematografică îi putea pasiona. Mai tineri sau mai vîrstnici, cu state de servicii anterioare sau aflaţi la primul contact cu producţia s-au afirmat ori s-au format, în acele momente, cadre de toate categoriile destinate să constituie osatura noii cinematografii socialiste. Printre atîtea apropieri de lumea filmului, multe — dar desigur nu toate — au fost confirmate şi definitivate în anii care au urmat. Altele însă, prin forţa împrejurărilor, nu s-au putut concretiza în acte de creaţie, iar neîmplinirea aceasta a fost uneori spre cea mai mare daună a filmului românesc.

O asemenea împrejurare este şi colaborarea lui Camil Petrescu cu noua cinematografie românească, în anii 1950—1953 în cadrul proiectului realizării unui film *Nicolae Bălcescu*. O bogată arhivă de documente intrată în fondul Muzeului literaturii române a dat lui Alexandru Oprea, directorul acestui muzeu, prilejul unor elocvente consideraţii pe marginea activităţii cinematografice a lui Camil Petrescu. Sub titlul sugestiv *Fals tratat pentru uzul autorilor de scenarii cinematografice* [1] — care trimite la povestea piesei *Mioara* — sînt puse în relief toate detaliile uneia dintre acele numeroase aventuri spirituale care au marcat destinul scriitorului: munca sa la scenariul filmului proiectat. O muncă îndîrjită de trei ani, cu multiple avataruri, neîncetate reluări, discuţii şi şedinţe, cu versiuni succesive, care s-au soldat însă cu renunţarea de a se realiza filmul, deşi acesta ajunsese pînă în stadiul schiţelor de decoruri (datorate scenografului Ştefan Norris) şi al probelor de actori, încredinţate spre judecare unei comisii speciale, care se pare că nu s-a putut fixa asupra interpretului rolului titular, ceea ce a constituit motivul « oficial » al unei amînări *sine die*.

Documentele citate conţin dealtfel şi un tablou sinoptic în care Camil Petrescu a notat succesiunea versiunilor, începută în septembrie 1950, cînd el notează « început lucru la scenariu » şi continuată pînă în « toamna 1953 », cînd se ajunsese la versiunea a şaptea. În caietul în care se găseşte acest tablou şi care poartă pe copertă « menţiunea (făcută cu creion albastru şi cu un scris apăsat): *Note şi referate la scenariul Bălcescu* », se mai află, după cum spune Al. Oprea, într-o « structură eterogenă: conspectul unor scrisori adresate Comitetului Cinematografiei, note de la tot felul de şedinţe, observaţii pe marginea variantelor „colaboratorilor săi", păreri despre Bălcescu şi revoluţia de la 1848 », totul îngăduind reconstituirea trudei pasionate a lui Camil Petrescu, mărturia interesului cu care el se apropiase nu numai de acest subiect dar şi de munca de scenarist în general.

Dealtfel, documentele intrate în fondul Muzeului literaturii mai conţin şi alte dovezi ale acestui interes al scriitorului pentru arta filmului. Citatele dintr-o serie de note arată preocupări de ordin teoretic, deosebit de interesante, alături de indicaţii de ordin practic

[1] *Manuscriptum*, 1973, nr. 3.

relative la crearea unei societăţi de producţie cinematografică. Aceste însemnări sînt datate de autorul articolului, cu probabilitate, din anul 1940, ceea ce îl duce la observaţia: « Este de la sine înţeles că peste zece ani, cînd primeşte comanda scrierii unui scenariu, vechile lui preocupări cinematografice reînvie ». De fapt, pauza cinematografică dintre 1940 şi 1950 pe care pare să o evoce această frază, nu a existat niciodată, perioada respectivă fiind, dimpotrivă, aceea în care Camil Petrescu a avut cele mai strînse legături cu creaţia de film, atît prin propria sa activitate de scenarist cît şi prin participarea la producţie, el făcînd parte din conducerea unei societăţi de producţie cinematografică (şi însemnările de ordin practic de care aminteam, aflate în documentele din fondul muzeului, ar putea să fie legate direct de acest fapt şi deci databile cu mai multă precizie). Este în fond perioada în care se forma un autor de scenarii — şi poate un viitor regizor de film —, în care se pregăteau mijloacele utilizate mai tîrziu de el pentru a scrie scenariul Bălcescu.

Acest proces de dezvoltare, care îşi are termenul ultim în momentul lucrului la filmul *Nicolae Bălcescu* — elocvent pus în valoare de articolul lui Al. Oprea — începuse dealtfel de mult, încă de la sfîrşitul deceniului al treilea, Camil Petrescu trecînd prin toate domeniile în care se putea mărturisi interesul său pentru film: tableta de ziar, cronica de film, teoretizarea, dramaturgia cinematografică, participarea la procesul producţiei. El venea astfel, în 1950, cu un bagaj de experienţă foarte bogat, care-i dădea desigur conştiinţa de a şti mai mult cinematograf decît mulţi din cei cu care ducea discuţii, lucru care explică şi tonalitatea exasperată a unora din notele citate de Al. Oprea din materialul inedit ce i-a stat la dispoziţie. Este deci incontestabil că o analiză în continuare a acestui material va putea fi de cel mai mare folos, cercetarea trebuind însă legată de toate datele cunoscute şi adesea amintite pînă astăzi, în ce priveşte interesul lui Camil Petrescu pentru film şi numeroasele sale legături cu această artă. În acest fel se poate stabili continuitatea lor şi se poate întregi portretul spiritual al lui Camil Petrescu cu aspectul său cinematografic, integrîndu-l şi în istoria cinematografiei dar şi în istoria literaturii, cu valenţe noi. În anul, în care se împlinesc 80 de ani de la naşterea sa este un omagiu implicit pe care i-l putem aduce. La acest omagiu vrem să ne asociem aducînd aci cîteva date mai puţin cunoscute, spre întregirea celor publicate. Ele au dublul avantaj de a fi şi rodul unor împrejurări trăite personal, dar şi reflectarea unor documente care permit verificarea amintirii. Cred că în acest fel întrunesc toate elementele necesare pentru evocarea unui moment istoric, rigoarea ştiinţifică dedusă din controlul datelor nuanţîndu-se prin căldura faptelor trăite. Fiindcă de Camil Petrescu — în ciuda diferenţei de generaţie — m-a legat o prietenie intelectuală întemeiată pe numeroase afinităţi de preocupări şi de temperament. Ea a început încă din anii cînd debutam în literatură, a continuat printr-o influenţă directă în preocupările mele critice — în care mă consideram într-un anumit fel discipolul său —, şi s-a prelungit timp de vreo două decenii, ducîndu-ne adesea la perioade de foarte apropiată colaborare.

Din toate aceste momente mi-a rămas în amintire, în primul rînd, imaginea unui pasionat al cunoaşterii, a unui spirit frămîntat de o neîncetată curiozitate, mereu dornic să-şi desăvîrşească experienţa de viaţă. Camil era într-o veşnică incandescenţă, trăind cu adevărat, sub toate înfăţişările ei, condiţia sa de om care nu se poate dezinteresa de nimic din ceea ce este omenesc, dar şi condiţia sa de intelectual, căruia nici un aspect al culturii — şi mai ales al culturii româneşti — nu-i putea rămîne indiferent. Dar trăsătura comună a tuturor acestor preocupări, în care poetul delicat din anii primei tinereţi şi-a încercat de-a lungul anilor armele gîndului în teatru, în ziaristică, în roman, în estetică, a fost întotdeauna legarea poziţiei teoretice de activitatea practică, gîndirea abstractă asupra unei problematici determinînd încercarea de a transforma gîndul său în fapte concrete.

Criticul dramatic care ataca vehement tot ce considera vetust în spectacolele vremii şi-a teoretizat gîndirea într-o lucrare de estetică teatrală dar a şi transpus-o în practică, conducînd o şcoală de regie scenică. Romancierul şi dramaturgul preocupat în tematica creaţiilor sale de condiţia tragică a intelectualului român a fost şi un aprig polemist, în reviste scoase de el însuşi, împotriva forţelor care impuneau această tragică şi absurdă condiţie, forţe pe care el spera să le poată zgudui cu puterea cuvîntului scris. Chiar şi pasiunea sa pentru sport, considerat în valoarea lui umană şi socială, s-a manifestat nu numai în postura de spectator ci şi în presă, prin luările de atitudine ale unui cronicar sportiv intransigent şi combativ.

În acest context, era desigur greu de imaginat să nu se manifeste și interesul pentru film. Dealtfel, cercetările de istoria filmului din ultimii ani au stabilit toată amploarea înțelegerii pe care intelectualii români ai epocii din preajma primului război mondial și dintre cele două războaie au dovedit-o pentru cea de-a șaptea artă. De la Liviu Rebreanu, Corneliu Moldovan, Emil Gîrleanu, Mihail Sorbul și Victor Eftimiu, care scriau scenarii, făceau critică de film și colaborau chiar la producții, în anii de început ai filmului românesc dinainte de 1916, pînă la Mihail Dragomirescu, Tudor Vianu, Barbu Fundoianu, G. Călinescu, D. I. Suchianu, Sașa Pană, Ștefan Roll, Petru Comarnescu, Emil Botta, C. Noica și mulți alții, critici și teoreticieni ai filmului în revistele de cultură și mai ales în cele de avangardă, dintre cele două războaie, intelectualii români au manifestat pentru film un interes totdeauna luminat și adesea pasionat, bazat pe o informație la zi. Dar din păcate prea puțini dintre ei s-au apropiat de film și în practică, trecînd de la teorie la fapte. Ca și Victor Ion Popa, D. I. Suchianu și alți cîțiva, Camil Petrescu a fost unul dintre acești puțini. Și este încă unul din motivele pentru care vrem să consemnăm aici cîteva date, utile pentru integrarea lui în istoria filmului românesc.

Și în această ramură din activitatea sa, începutul îl face criticul. În « tabletele » pe care le publică la un moment dat, în anii 1927—1928, în ziarul *Universul*, interesul său pentru film se vădește deseori. Vom spicui doar, dintre discutările atente ale încercărilor de filme românești care l-au caracterizat întotdeauna, elogiul călduros pe care îl aducea în 1928 filmului *Simfonia dragostei*, realizat de regizorul Ion Șahighian după un scenariu propriu [2]. Camil Petrescu remarca jocul actorilor I. Livescu și Al. Critico, ce se dovedeau « a fi niște excelenți actori de cinematograf », și sublinia că în acest film era « pentru întîia oară minunat realizat peisajul românesc. Sînt drumuri, dealuri și ape, frumos românești, limpezi și adevărate, de-ți trezesc nostalgia », iar nota se încheia cu această frază scurtă în care vibra toată dragostea lui pentru această fațetă a fenomenului cultural românesc care era filmul autohton: « Așa da, se poate continua ». Într-un articol consacrat activității cinematografice a lui Camil Petrescu [3], Bujor T. Rîpeanu a subliniat cît de susținută a fost de-a lungul anilor activitatea sa de « cronicar cinematografic », care n-a trecut indiferent pe lîngă nici unul dintre filmele mari prezentate la noi, dintre marii actori ai ecranului și nu s-a dezinteresat de nici una dintre problemele filmului.

În toată această activitate, care a continuat cu consecvență dar și cu intermitențe de-a lungul mai multor ani, problema principală care revine în preocupările lui Camil Petrescu este tot cea a filmului românesc, ale cărui zbateri, încercări, erori sau reușite parțiale, le urmărește cu un interes prioritar. Tonul polemic propriu scrisului său nu lipsește aproape niciodată: « Din cînd în cînd se anunță noi încercări de film românesc și toate sfîrșesc prin a provoca îngrijorarea publicului » (scrie el). « Căci se cam știe ce e un film românesc: un fel de agitație precipitată de oameni bolnavi de gîlci, cu capete dilatate, care se strîmbă ca asasinii sau aleargă șchiopătînd ». Dar tonul se schimbă atunci cînd pledează pentru necesitatea de a face totuși, în pofida oricăror nereușite, toate eforturile pentru a crea o industrie de film românesc: « Ar fi timpul să se încerce un mare film. Căci industria de filme românești devine cu atît mai indispensabilă cu cît filmele străine vorbite nu vor avea versiuni decît în marile idiomuri internaționale sau dacă vor fi și în românește, ne vom îmbolnăvi de crampe gramaticale și tifos sintactic. Pentru cei 18 milioane de locuitori ai țării e absolută nevoie de realizări naționale » [4], notează el în momentul apariției filmului sonor și al implantării sale pe piața noastră cinematografică. Iar aceste filme românești el le dorește vii, autentice, inspirate din realitatea cotidiană și realizate în perspectiva unui autentic fapt de cultură. Fiindcă, subliniază el, « în filmele românești de pînă acum materialele culturale erau mediocre. Românul cînd face un film ori ne dă folclor pînă la leșin <. . .> ori cade în vulgaritate fals caragialiană, cu « șefi » sfătoși de bodegă sau prea distinse domnișoare de Teatru Național. În realitate avem și noi în România oameni adevărați, cu tragedii veritabile, cu drame interioare, cu fapte diverse cotidiene și importante <. . .> Totul este să găsești aceste materiale »[5].

[2] Camil Petrescu, *Încercare reușită*, în *Universul*, 1928, 16 dec.

[3] B. T. Rîpeanu, *Camil Petrescu, cronicar cinematografic*, în *Cinema*, 1966, iulie.

[4] Camil Petrescu, *Filmul românesc*, în *Omul liber*, 1930, 7 martie.

[5] Florica Ichim, *Camil Petrescu și filmul*, în *Amfiteatru*, 1966, februarie.

Aceste preocupări sînt prezente în scrisul lui Camil Petrescu de-a lungul întregii decade a patra, în *Universul literar*, în *Rampa*, *Omul liber* și mai ales în *Facla*, unde Camil Petrescu deține un timp o cronică de continuitate, abandonată de el din cauza unei campanii generate tot de preocupările sale pentru filmul românesc. Momentul de vîrf al acestei activități se situează între anii 1930 și 1932, dar textele citate în articole consacrate preocupărilor cinematografice ale lui Camil Petrescu de Florica Ichim și de B. T. Rîpeanu se întind de-a lungul întregului deceniu.

Camil Petrescu, consecvent cu trăsătura esențială a întregii sale activități, de care aminteam, a trecut de la preocuparea critică și teoretizantă, la interesul pentru formele concrete ale producției. Fenomenul pare să se fi produs chiar în acei ani de vîrf ai activității sale de cronicar, de vreme ce el apare în conducerea unei societăți cinematografice, creată în 1931 de un grup românesc, în colaborare cu firma budapestană « Kovacs și Falludy », proprietara unor reputate și foarte bine utilate laboratoare din capitala maghiară. Această combinație, care ar fi putut să pună bazele unei producții românești și în care ajutorul tehnic și experiența mai veche a acestor colaboratori străini ar fi fost prețioasă, a realizat cîteva jurnale de actualități și a inițiat o serie de proiecte de film artistic, care au rămas însă fără urmare. Greutăți de ordin administrativ și economic determinate de lipsa de înțelegere a forurilor oficiale par să fi fost la originea încetării rapide a activității acestei înjghebări. Dar prezența în combinație a lui Camil Petrescu « în calitate de director artistic » [6] apare foarte semnificativă pentru trecerea sa, încă din acei ani, către preocupările de ordin practic, pentru dorința sa de a pune mîna efectiv la crearea unei industrii de film românească, pe care de atîtea ori o susținuse și o dorise în scrisul său. Împrejurările acestei prime colaborări la o încercare de producție autohtonă ar merita deci să fie urmărite și în materialele intrate în fondul Muzeului literaturii, de care aminteam[7].

În aceeași direcție s-ar situa ulterior și alte manifestări citate în articolul Floricăi Ichim, *Camil Petrescu și filmul*, tot după manuscrise din arhiva personală a scriitorului. Este astfel amintit « un memoriu adresat ministrului artelor în 1935 » relativ la necesitatea filmului românesc, ca și încercările lui Camil Petrescu de a determina colaborări și coproducții cu societăți străine, cu « case producătoare ungare, franceze, italiene » cu care ar fi avut în 1938—1939, « un schimb de scrisori ». Printre personalitățile contactate în acest scop, Florica Ichim citează nume de mare prestigiu ca Vittorio de Sica, « regizor ce acceptase una dintre aceste propuneri » ale lui Camil Petrescu, Jean Gabin, Raimu, Marcel Pagnol. Este indubitabil că publicarea acestor scrisori va aduce o lumină nouă și necesară în conturarea unor eforturi generoase care, în mod evident, s-au eșalonat de-a lungul întregii decade a patra, și care au fost împiedicate în dezvoltarea lor de cursul luat de evenimente, prin izbucnirea celui de-al doilea război mondial.

Aceeași evoluție a evenimentelor care împiedicase continuarea încercărilor directe (semnalate de autorii citați), prin care Camil încerca să-și aducă o contribuție personală la promovarea unor producții în colaborare cu forțele artistice și tehnice străine de prim plan, avea însă să-l readucă, puțin mai tîrziu, în domeniul producției de filme, pe plan intern. Crearea Oficiului național cinematografic, care începuse din 1937 o producție de filme documentare, realizată cu o aparatură tehnică modernă și care, după 1941, se îndreptase și spre producția de filme artistice, a dat un imbold nou preocupărilor lui Camil Petrescu în acest domeniu. Existau acum premise tehnice care puteau constitui acea garanție de calitate pe care încercările din epoca artizanală a cinematografiei noastre nu o ofereau. Prezența la conducerea comitetului de direcție al O.N.C.-ului, începînd din 1941, a lui Victor Ion Popa și începerea primului film artistic de lung metraj *O noapte furtunoasă* constituiau de asemenea dovezi ale năzuinței spre calitatea artistică ce-și făcea loc în domeniul filmului românesc. După cum semnificativ apare și faptul că în programul de perspectivă al producției O.N.C. figurau filme ca *Nicolae Bălcescu*, *Mihai Viteazul*, *Baltagul* lui Sadoveanu, *Crăișorul* lui Rebreanu sau *Velerim și Veler Doamne*, după romanul lui Victor Ion Popa. Era destul pentru a tenta pe un om care dorea filme românești de calitate, care se luptase pentru ele,

[6] *Ibidem.*
[7] Interesul lui Camil Petrescu pentru procesul de producție cinematografică este mărturisit și de articolul său *În vizită la UFA*, în *România literară*, 1932, 16 august.

în scris, și se zbătuse pentru a le da prilejul să apară, prin fapte. Și astfel au început discuțiile lui Camil Petrescu cu O.N.C.-ul în jurul unor proiecte de scenarii. Căci forma cea mai firească pentru un scriitor de a colabora cu filmul și de a-l sprijini era de a-i oferi materialul dramaturgic de calitate, de care avea nevoie, și era firesc pentru toate preocupările de pînă atunci ale lui Camil Petrescu să ajungă la acest domeniu de creație.

Primul scenariu discutat era de fapt un episod dintr-un film în scheciuri pe care îl propusesem unui grup de scriitori, rugîndu-i să colaboreze la definitivarea următoarei idei: într-un tren, o serie de personaje adunate întîmplător se duc fiecare către un destin propriu, intersectat pentru o noapte cu destinele tovarășilor de călătorie. În gînduri de viitor sau în amintiri, fiecare își continuă propria sa poveste. Dar, în noapte, un accident pîndește trenul, accident care va fi pînă la urmă evitat printr-un act de eroism al unui modest slujitor al căii ferate. De gestul acestuia a depins soarta fiecăruia dintre acei oameni adunați laolaltă întîmplător. Pentru fiecare amintirea putea să ia sfîrșit aci, destinul să nu mai aibă a doua zi. Fără ca măcar să-și dea seama, fiecare în parte și toți laolaltă au depins de faptele unui necunoscut, existențele lor fiind determinate de o solidaritate umană care adesea nici măcar nu ia formele contactului direct. Și după trecerea primejdiei trenul va pleca mai departe, ducîndu-i spre destinul lor.

Cerusem lui Camil Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Mușatescu, Mircea Ștefănescu, Nicolae Kirițescu, Ion Anestin și Victor Ion Popa să imagineze fiecare, unul dintre destinele încrucișate în trama acestui film, realizînd, prin totalizarea lor și prin alegerea lor din medii diferite, un microcosmos cît mai reprezentativ și cît mai variat. Victor Ion Popa a ales personajul omului care îi salvează pe cei din tren de primejdia accidentului și textul episodului său a fost regăsit între hîrtiile scriitorului. Florica Ichim amintește de existența printre « manuscrisele rămase de la Camil Petrescu » a unui proiect sub formă de sinopsis intitulat *Trenul destinului*, care este posibil să fie sinopsisul episodului cerut lui Camil Petrescu drept colaborare la acest prim scenariu inițiat de O.N.C. pentru activitatea sa de viitor. Și aci se impune o cercetare a textului, în lumina datelor pe care le-am evocat mai sus. Fapt este că acest proiect nu a luat mai multă consistență, ceilalți colaboratori întîrziind cu prezentarea propunerilor lor. Și cum evenimentele nu așteaptă, ele au impus un curs nou colaborării lui Camil Petrescu la producția de filme inițiată de O.N.C.

Această producție, în condițiile impuse de desfășurarea războiului, nu mai ajungea să facă loc decît cu mare greutate realizării filmului O *noapte furtunoasă*, ceea ce ne determina să privim cu teamă și îndoială orice posibilitate de viitor. Cu aproape întreg personalul și cu majoritatea mijloacelor tehnice mobilizate în serviciul războiului, O.N.C.-ul nu-și mai putea permite alte planuri și aceasta a determinat îndreptarea spre ideea unei colaborări cu casele de producție italiene, care să ușureze prin coproducții și prin crearea ulterioară a unei societăți mixte italo-române de producție cinematografică o dezvoltare corespunzătoare cu dorințele noastre și care era favorizată de situația din acel moment. În adevăr, cinematografia italiană — deosebit de interesantă în acel moment, în care se vădeau semnele unei evoluții artistice valoroase, ce avea să ducă la formula neorealismului — căuta să pătrundă tot mai mult pe piața filmului românesc, făcînd o concurență deschisă pretențiilor de a stăpîni această piață pe care o manifestau reprezentanții la București ai filmului german. Profitînd de această situație O.N.C.-ul a început, chiar din toamna anului 1941, o serie de discuții pentru stabilirea unor legături de colaborare cu cinematografia italiană. O primă etapă trebuia să o constituie realizarea cîtorva coproducții, iar într-o a doua etapă trebuia să se ajungă la crearea unei societăți mixte italo-române, care să construiască la București un studio modern și să pună bazele industriale ale unei producții de film pe care era evident că mijloacele O.N.C.-ului nu o puteau îngădui.

Camil Petrescu a participat direct și activ la amîndouă etapele acestei încercări de a crea relații de producție cinematografică italo-română. Mai multe călătorii de studii făcute la Roma îl convinseseră de interesul acestei colaborări iar corespondența pe care el a dus-o cu Vittorio de Sica [8] se înscrie probabil în acest context. Era deci firesc să sprijine și prin fapte realizarea cooperării proiectate, care mergea tot pe linia unor mai vechi gînduri ale

[8] Cf. Florica Ichim, *loc. cit.*

sale. Chiar din prima perioadă, în toamna anului 1941, el a început lucrul la o serie de scenarii destinate unor coproducţii cu casele italiene. Mai tîrziu, atunci cînd după tratative de un an şi jumătate, o lege din 5 ianuarie 1943 autoriza constituirea societăţii cinematografice *Cineromit*, avînd drept obiect « construirea, echiparea şi exploatarea în România de studiouri şi laboratoare cinematografice, cu anexele lor, precum şi producţia, importul şi exploatarea de filme şi săli cinematografice », Camil Petrescu a făcut parte din consiliul de administraţie al acestei societăţi, luînd astfel parte directă la producţia de filme româneşti. În sînul acestui consiliu el avea delegaţia specială de a se ocupa de problema scenariilor. Se ştie că societatea a realizat, în condiţiile grele ale acelor ani, filmul *Visul unei nopţi de iarnă*, după piesa lui Tudor Muşatescu, scenariu la a cărui alegere este evident că a avut un rol direct şi Camil Petrescu. În acelaşi timp, el a adus la planurile societăţii şi colaborarea sa personală de scenarist, lucrînd în continuare la definitivarea scenariilor discutate iniţial şi achiziţionate de O.N.C., sau iniţiind noi proiecte.

În diversele etape ale acestei colaborări şi datorită ei s-au înscris astfel în activitatea de dramaturg cinematografic a lui Camil Petrescu încă trei scenarii, ajunse la diverse stadii de prelucrare. Cel dintîi dintre ele, în ordine cronologică, fusese conceput chiar la începutul discuţiilor cu italienii şi se intitula *O fată într-o iarnă*. Autorul îl concepuse special pentru marea vedetă italiană a vremii Alida Valli, care se bucura de o mare popularitate pe ecranele noastre şi căreia Camil Petrescu se gîndise să-i dea ca partener pe junele prim numărul unu al scenelor noastre din acel moment, Mihai Popescu, ceea ce constituia garanţia unui enorm succes de public. Era o comedie modernă, brodată pe vechea temă a fetei sărace şi muncitoare care cîştigă inima băiatului bogat şi zăpăcit, aducîndu-l pe drumul cel bun. Acţiunea debuta într-o seară, cînd fata găseşte pe treptele locuinţei sale un tînăr mahmur, adormit după un chef inofensiv. Trezit şi uluit de frumuseţea fetei, tînărul încearcă în zadar să se dezvinovăţească. Îi va trebui un film întreg, cu peripeţii şi gaguri care purtau pe spectatori în peisajul de iarnă al munţilor noştri, printre schiorii de la o cabană — excelent pretext de evadare din studio şi de prezentare a peisajului românesc — pînă ce băiatul să poată recîştiga stima şi să poată cuceri inima fetei pe care o îndrăgise în condiţii atît de vitrege. Subiectul fusese achiziţionat de O.N.C., dar probabil în stadiul de sinopsis dezvoltat. Ulterior, după înfiinţarea societăţii *Cineromit*, el a intrat în preocupările acestei societăţi, fiind preluat de la O.N.C. împreună cu alte proiecte şi înscris în planul ei de activitate. Într-o notă din arhivele direcţiei de producţie, din septembrie 1943, reiese că decupajul complet urma să fie prezentat spre a se lua o hotărîre asupra lui. Totuşi Florica Ichim notează în articolul citat prezenţa scenariului *O fată într-o iarnă* printre manuscrisele lui Camil Petrescu, ca pe un scenariu « finit », ceea ce ar presupune că autorul a continuat să lucreze la el după 1943 şi ar cere un surplus de cercetare al stadiului la care ajunsese efectiv.

Cel de-al doilea film a fost conceput imediat după aceasta, dar lucrul asupra lui a luat forme mult mai dezvoltate, continuînd de-a lungul anilor 1942 şi 1943. În adevăr, discuţiile pentru producţia acestui film, începute de O.N.C. şi preluate ulterior de *Cineromit*, au avut mai multă consistenţă. Subiectul interesase foarte mult pe tînărul regizor Duilio Coletti, care se semnalase în 1940 printr-o adaptare a nuvelei lui Prosper Mérimée *Căpitanul Fracasse* şi care a făcut apoi o frumoasă carieră în cinematograf. Duilio Coletti a fost cel care s-a ocupat cu intensitate de găsirea unui producător italian. În arhivele *Cineromit-ului* a rămas un schimb de telegrame, din martie-aprilie 1943, care dovedeşte că el determinase firma A.C.I. să semneze contractul de realizare a filmului iar o serie de note indică chiar un plan de lucru şi o schiţă de buget al filmului, în care la capitolul « Actori » apar numele Alida Valli, Clara Calamai şi Enzo Fiermonte ca posibili interpreţi. Începerea turnărilor era prevăzută pentru sfîrşitul verii anului 1943, dar se ştie că la 8 septembrie Italia încheia armistiţiu cu aliaţii, iar trupele germane ocupau Roma şi nordul Italiei. Cursul luat de evenimente a întrerupt complet legăturile societăţii *Cineromit* cu partenerii italieni şi filmul proiectat pe scenariul lui Camil Petrescu n-a mai putut fi realizat.

Ne-a rămas însă acest scenariu, foarte dezvoltat, materialele existente permiţînd un studiu al tuturor etapelor şi transformărilor succesive, atît în versiune română cît şi în traducerea italiană destinată firmei coproducătoare. În manuscrisele de care aminteşte Florica Ichim, scenariul poartă numele *Ştefan cel Mare*, dar acesta este de fapt un « titlu de serviciu » sub care a circulat în discuţiile iniţiale. Titlul pe care i-l dăduse Camil Petrescu

(neverosimil de lung pentru acea vreme, dar anticipînd titlurile la modă azi) era *Dacă Dumnezeu ar fi vrut să nu iubim femeile!* În cursul discuţiilor cu coproducătorii se sugerase apoi un titlu mai scurt şi mai frapant, cu vădite intenţii comerciale: *Diavolo bianco*, care se inspira dealtfel din episodul cel mai spectaculos al filmului. În fond, era un film de capă şi spadă pe fundalul Moldovei lui Ştefan cel Mare. Figura marelui voievod domina toată acţiunea, în care se îmbinau episoadele istorice, momentele sentimentale şi de umor, bătăliile şi evocarea atmosferei specifice a unei Moldove renascentiste. Poate tocmai fiindcă nu-l voia preponderent istoric şi fiindcă ţinea să sublinieze semnificaţiile psihologice, alesese Camil acel titlu neaşteptat.

De la sinopsisul iniţial (trei pagini) s-a trecut la unul mai dezvoltat şi apoi la un decupaj regizoral (cca. 90 de pagini), căruia i s-a adăugat ulterior un prolog, iar o serie de modificări şi adausuri au dus textul definitiv în jur de 120 de pagini. Este, evident, o dezvoltare care ar fi permis, cu necesarele adausuri de notaţii regizorale ale mişcărilor de aparat şi ale cadrajelor, începerea turnărilor. Credem că şi aci atît istoria cinematografiei cît şi istoria literaturii ar avea de cîştigat dintr-o mai atentă cercetare ulterioară a diferitelor versiuni existente, pentru a stabili amploarea exactă a textului definitiv şi a înscrie astfel o lucrare căreia autorul i-a dedicat o parte importantă din activitatea sa scriitoricească în 1942—1943 în ansamblul operei sale literare, din care pe nedrept este omisă dramaturgia de film.

Cel de-al treilea scenariu a fost scris de Camil Petrescu special pentru producţia societăţii *Cineromit*, şi era intitulat *Divorţul Doamnei D.* În dorinţa de a face un film cu circulaţie internaţională, fără probleme politice şi predominant sentimental, Camil a recurs la o tramă de caracter uşor melodramatic. Prezenţa unui copil în centrul acţiunii poate duce cu gîndul la o influenţă a unui alt film din perioada de pregătire a neorealismului, *I bambini ci guardano*, primul film realizat de Vittorio de Sica şi care fusese prezentat la Bucureşti în 1943 chiar de *Cineromit*, cu mare succes. Probabil că evoluţia spre forma definitivă ar fi atenuat şi îmbunătăţit anumite momente deficitare, pe care însuşi Camil Petrescu le-a simţit în mod evident, aşa cum se vede din indicaţiile de pe marginea scenariului, intercalate în paranteze în textul său: (« Trebuie găsit ceva pentru a face simţită trecerea timpului »), (« Trebuie făcută tranziţia de la revenirea ei din amintire la trecerea asupra lui Vartec şi apoi la amintirea lui. De studiat dacă scena amintirii lui se poate face altfel »). Indicaţiile bogate de joc şi explicaţiile psihologice care amintesc pe cele din textele lui teatrale arată permanenta preocupare a lui Camil de a salva melodramaticul printr-un intens suport de veridicitate şi pe alocuri prin nuanţe de umor.

Filmul este împărţit în patru capitole, cu structuri deosebite dar organic cerute de dezvoltarea subiectului şi care, în ansamblul lor, duc la o scriitură cinematografică extrem de modernă, în care suspansul psihologic, flasch-back-ul şi acţiunea prezentă cu lovituri de teatru şi elipse cinematografice de mare acuitate sînt îmbinate în stilul unui profesionist încercat. Camil Petrescu dovedeşte în acest scenariu stăpînirea tuturor mijloacelor dramaturgiei de film, capacitatea de a vizualiza sentimentele, de a realiza portrete precise şi pregnante în pas cu dezvoltarea acţiunii, abilitatea de a se mişca în medii şi peisaje variate, realizînd un tablou al societăţii vremii, nu lipsit de nuanţe satirice.

Primul episod intitulat *O aventură în tren*, corespunde cu titlul sub care Florica Ichim indică existenţa unui « scenariu finit » printre manuscrisele rămase de la Camil Petrescu. O confruntare a acestui text cu scenariul integral publicat în 1969 în *Caiete de documentare* ale Arhivei Naţionale de Filme ar permite să ne dăm seama dacă acesta este un titlu provizoriu dat întregului scenariu de Camil Petrescu sau dacă e vorba de o primă variantă în care episodul iniţial se prezenta autonom, el generînd ulterior dezvoltările din capitolele II, III şi IV ale scenariului *Divorţul doamnei D.* Cea de-a doua parte a acestui scenariu este o succesiune de întoarceri în amintire ale celor doi eroi, sub titlul *Greşelile trecutului*, iar partea a treia — intitulată *Mama şi copilul* — şi cea de-a patra — *Bărbatul şi femeia* — ne readuc din nou în prezent, rezolvînd conflictul înnodat în primele două părţi printr-o succesiune de confruntări, care fac ca ideea de ansamblu a filmului să iasă din sfera melodramei şi să intre în cea a unei dezbateri aproape filozofice, implicînd ideea opoziţiei dintre adevăr şi aparenţă, dintre dovada juridică şi realitatea etică, dintre puterea argumentului raţional şi cea a intuiţiei afective.

Este incontestabil că în acest scenariu, cel mai lucrat dintre cele care ne-au rămas de la Camil Petrescu [9], drumul formaţiei sale ca dramaturg de film, ca scenarist, se dovedeşte ajuns la termenul său firesc. Stăpîn pe toate mijloacele acestei profesiuni a filmului, cu importantul adaos al unei culturi filozofice şi al unei experienţe scriitoriceşti care făceau din el omul cel mai indicat pentru această îndeletnicire de bază dintre nenumăratele care contribuie la creaţia colectivă numită film, Camil Petrescu era pregătit pentru a ataca un subiect de amploarea lui *Bălcescu*. Şi acei trei ani de muncă la un scenariu ce n-avea să fie realizat pe ecran, despre care vorbeam la începutul acestor pagini, trebuie să fie neapărat judecaţi în perspectiva etapelor străbătute de autor pînă atunci.

Le-am evocat aci pentru mai buna înţelegere a tot ceea ce a dăruit Camil Petrescu filmului românesc, muncă, pasiune şi încredere, curmate prea devreme şi rămase doar ca o mărturie pentru eternitate.

CAMIL PETRESCU ET LE FILM ROUMAIN

RÉSUMÉ

Camil Petrescu (1894—1956), remarquable écrivain roumain de l'entre-deux-guerres, a abordé tous les genres littéraires: poésie, roman, théâtre, essai philosophique ou journalisme. La dramaturgie cinématographique ne pouvait manquer à ce tableau si riche et si varié, et les travaux préparatoires d'une histoire du cinéma roumain ont mis en évidence l'intérêt soutenu de Camil Petrescu pour le septième art. Ses préoccupations d'ordre cinématographique, qui débutent vers la fin des années '20, par des chroniques cinématographiques, contiennent de nombreuses références théoriques, pour passer bientôt dans le domaine de la production de films. En effet, l'écrivain a fait partie, entre 1931 et 1946, de la direction de plusieurs sociétés qui ont essayé de jeter les bases d'une industrie cinématographique roumaine et, en outre, il a écrit plusieurs scénarios, qui complètent par des aspects nouveaux ce que l'on connaissait de sa personnalité littéraire.

L'article analyse ces scénarios, les uns — comme la comédie sentimentale *Une fille en hiver* (1941) — restés à l'état de synopsis, les autres poussés jusqu'au stade du découpage définitif. C'est le cas pour le scénario intitulé *Si Dieu n'avait pas voulu que l'on aimât les femmes*, qui, malgré son titre, est un film de cape et d'épée évoquant les luttes héroïques de la Moldavie contre les Turcs, au temps du prince Étienne le Grand; de même que pour le scénario, très élaboré, intitulé *Le divorce de madame D.*, dont la trame sentimentale était un prétexte pour dresser, dans le cadre d'un débat d'ordre éthique, un tableau acide de la société bourgeoise de l'époque.

Mais ces différents scénarios ne constituent, au fond, que des étapes préparatoires pour le travail ardu que Camil Petrescu a consacré, après la Libération d'août 1944, au grand scénario dédié à la noble figure du révolutionnaire des années 1848, *Nicolae Bălcescu*. Entre 1950 et 1953, dans les premières années de la nouvelle cinématographie, socialiste, Camil Petrescu apportait ainsi tout son dévouement pour le film roumain, toute son expérience et toute la passion qui l'animait. Et si par malheur, ce labeur n'a pu être couronné par la réalisation du film, Camil Petrescu a pourtant réussi à donner ainsi à la dramaturgie de film une place indiscutable dans l'ensemble de son œuvre.

[9] Merită subliniată întrebuinţarea pe care o dă, în decuplajul său, unor elemente de tehnică pură, foarte recente în acel moment şi care permit şi datarea scenariului, cum este utilizarea (cu rost psihologic) a transfocatorului, apărut la noi abia în 1941.

MUZICĂ ȘI ISTORIE

de MIRCEA VOICANA

Prin mijloacele uluitoare pe care le-a mobilizat în sfera producției materiale și a condițiilor de viață, omenirea secolului nostru se plasează fără îndoială în cea mai vertiginoasă revoluție tehnică pe care a cunoscut-o omul.

Prin elaborarea concepției de tip nou despre natură și societate, prin configurarea teoriei revoluționare, prin determinarea strategiei și tacticii transformărilor sociale și prin eforturile eroice de aplicare consecventă a acestora în practica socială de zi cu zi, omenirea pășește totodată în era sa cu adevărat modernă, în era socialistă deschisă de revoluția socială fundamentală.

Prin reconsiderarea rolului ce revine conștiinței sociale ca factor de coeziune și de progres social, prin redefinirea răspunderilor în cadrul ansamblului opțiunilor cu care este confruntat omul zilelor noastre, umanitatea cunoaște totodată, acum, printr-o demiurgică frămîntare în sine însăși, o altă parcurgere revoluționară de caracter esențial, o redimensionare neatinsă a eului său istoric, a fundamentelor sociale ale umanismului său.

Este, de bună seamă, de înțeles de ce, în acest întreit context al revoluției sociale, al revoluției tehnice și al revoluției în conștiința umană, factorul *istoric* s-a impus în zilele noastre în considerarea și explicarea tuturor aspectelor vieții umane, și aceasta într-un tonus nou, cu un nou timbru, prin care vorbește epoca noastră, chiar dacă se continuă să se facă apel, și astăzi, la o claviatură de noțiuni și la o paletă de nuanțe pe care nu ea, și nu în aceste zile, le-a făurit.

A fost parcursă, în istoria minții umane, o lungă perioadă a istoriei-narare epică, ce își manifesta văditele-i preferințe — dacă nu și limite, de atîtea ori — prin atenția pe care o acorda personalităților în sine, chiar dacă pe acești eroi îi încadra într-o epopeică viziune, care rămînea totuși aceea a unei sume de individualități ce se întîlnesc, vrînd-nevrînd între ele, confruntîndu-și implicit acțiunile și ideile. A urmat apoi și o laborioasă perioadă a istoriei-document, care a adăugat primelor preocupări tehnologia amplă a erudiției, ca și orientarea pozitivistă spre livresc (în cazul izvoarelor « de tip istoric ») și palpabil (în cazul izvoarelor « de tip arheologic » — dar și de istorie a artelor plastice), ce au dominat în lumea învățaților și a învățăceilor pînă la jumătatea secolului nostru, trăind însă fiecare propria sa evoluție și propriile sale probleme, văzute mai cu seamă la scara națiunilor și a statelor.

S-a deschis, în sfîrșit, și era istoriei-înțelegere, care a reluat la un nivel de largă concepție înnoitoare uneltele de cauzalitate și finalitate ce fuseseră între timp eboșate, în perioadele anterioare, și a pornit la sculptarea societății umane, în concordanță cu condițiile materialului uman-social și cu pulsațiile sale vitale, ca o istorie a întregii umanități, privită în structurile și alcătuirile ei temporale, cu treptele ei de devenire și cu prefigurarea întemeiată, opusă oricărei visări cu caracter de himeră, a unui viitor social cognoscibil, real, realizabil.

În tot acest ansamblu social, dezvăluit sau poate chiar descifrat, din aproape în aproape, de-a lungul dezvoltării omenirii, istoria realizărilor și vieții culturale s-a situat doar cu un pas — dar totuși cu un pas — în urma istoriei vieții politice și militare ori a celei economice și sociale. Iar în cadrul istoriei culturii, atenția inițial absorbită de artele literare a cedat abia cu timpul o cotă de interes și artelor plastice, pentru ca în secolii din urmă artele muzicale și cele ale spectacolului să se poată afirma ca obiective de interes științific pentru cercetătorul social-istoric.

Desigur că problema relaţiilor dintre muzică şi istorie se poate pune — şi adesea a fost pusă — sub ipoteza muzică cu *subiect* istoric, înţelegînd astfel ca, în modalităţi specifice ale muzicii denumite « programatice », să se recurgă la o ilustrare muzicală a unui eveniment cu caracter istoric, sau să se redea prin mijloace muzicale un anumit episod, sau să se încerce prin procedee aluzive şi de atmosferă sonoră o reconstituire a unor realităţi extramuzicale din trecut etc.

Fără îndoială că aceleaşi relaţii pot fi concepute însă şi din unghiul de considerare a unei muzici cu *caracter* istoric, a unei arte muzicale reconstitutive, de repetare, reluare sau reevaluare — toate acestea fiind modalităţi de valorificare — a unor realităţi trecute, dar muzicale de data aceasta (faţă de realităţile extramuzicale la care ne-am referit mai sus).

Relaţiile dintre muzică şi istorie pot fi însă avute în vedere şi sub raport muzicologic pur, adică sub forma istoriei muzicii, cu toate problemele de care această disciplină ambivalentă se încarcă datorită caracterului specific fiecăreia dintre activităţile pe care le îmbină: istoria, pe de o parte, muzica pe cealaltă parte.

Convinşi de fertilitatea abordării istorice a aspectelor muzicii, a tratării istorice a fenomenului muzical, ca şi de importanţa abordării teoretice şi ca investigaţie a implicaţiilor muzicale ale fenomenului istoric, am încercat în alte ocazii să ne apropiem de cîte una sau alta dintre faţetele acestor probleme, şi am întîlnit în chiar propria noastră evoluţie de investigare, desigur paralelă cu cea a altor cercetători, tot atîtea modalităţi de conturare a lor.

Tinzînd să descifrăm sensul istoriei muzicale recente, soarta de azi şi perspectivele de mîine ale muzicii, datele-condiţie ale istoriei contemporane a fenomenelor muzicale, am ajuns în chip firesc să ne punem o serie de întrebări în legătură cu relaţia socială a muzicii, cu sociologia muzicii [1].

Totodată, căutînd să determinăm fenomenul originar, dacă se poate chiar embrionar, al muzicii noastre, în ceea ce are ea mai caracteristic, adică acel fond autohton care singur ne poate îndreptăţi ca, prin raportare la el, să calificăm ca românească sau nu muzica de care ne ocupăm, am fost nevoiţi să ne punem o altă serie de întrebări, cu privire la metodologia de depistare a acestui caracter autohton [2].

Între aceşti poli, ni s-au înfăţişat, în toată adîncimea lor istoria şi toată cuprinderea lor pe teritoriul românesc şi al zonelor europene limitrofe, multiplele probleme ale istoriei noastre muzicale de-a lungul timpurilor [3]. Am încercat să desprindem, în raport cu aceste probleme, şi perspectivele care se deschid sau care se impune a fi deschise pentru cercetarea de tip muzicologic în momentul de faţă, cînd dispunem de un incipient front de investigaţie ştiinţific, oficializat sub auspiciile institutelor de cercetare de profil [4]. Am mers pe firul acestor idei, dinspre începuturile activităţii critice muzicologice din România [5] pînă în zilele noastre [6] şi am ajuns să ne convingem de necesitatea inexorabilă a studierii evoluţiei stilistice ca element esenţial-criterial în istoria muzicii — şi în muzicologie în general [7].

[1] Mircea Voicana, *Spre o sociologie a muzicii*, în *Viitorul social*, 1972, 2; idem, *Premise pentru o discuţie de sociologie a muzicii*, în *Muzica şi publicul* (în manuscris); idem, *Premisele sociologiei muzicii*, comunicare introductivă la sesiunea publică comună a Institutului de istoria artei al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, Institutului de etnografie şi folclor, Conservatorului « Ciprian Porumbescu » din Bucureşti şi Uniunii compozitorilor — Bucureşti, mai 1974.

[2] Idem, *Metodele şi etapele de cercetare a fondului autohton al muzicii româneşti*, comunicare la sesiunea jubiliară a Centenarului Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, septembrie 1966; vezi şi *Sur les méthodes et les étapes de recherche du fonds autochtone de la musique roumaine*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, IV, 1967.

[3] Idem, *Actualitatea cercetării muzicologice — cu specială privire asupra istoriei muzicii*, în *Probleme actuale ale muzicologiei româneşti contemporane* (în manuscris), urmînd raportului *Actualitatea cercetării de istoria muzicii*, prezentat în deschiderea sesiunii de comunicări ştiinţifice a sectorului de istoria muzicii din Institutul de istoria artei, Bucureşti, decembrie 1969.

[4] Idem, *Schiţa unui sistem al cercetărilor muzicologice româneşti*, încheierea volumului citat *Probleme actuale ale muzicologiei româneşti contemporane*.

[5] Idem, *Cezar Bolliac şi începuturile criticii muzicale româneşti*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 10, 1963, nr. 2, idem, *Critica muzicală bucureşteană în ultimele decenii ale secolului XIX; Consideraţiuni sintetice*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, seria teatru, muzică, cinematografie, 13, 1967, nr. 1

[6] Alfred Hoffman şi Mircea Voicana, *Douăzeci de ani de muzicologie românească (1944—1964)*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, seria teatru, muzică, cinematografie, 11, 1964, nr. 1; Mircea Voicana, Elena Zottoviceanu, Clemansa Firca, *Mutaţii conceptuale în muzicologia românească contemporană. Note pentru o sinteză asupra gîndirii muzicale şi literaturii muzicologice actuale*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, seria teatru, muzică, cinematografie, 18, 1971, nr. 1; de acelaşi colectiv, *Aspects nouveaux de la musicologie roumaine contemporaine*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Théâtre, Musique, Cinéma, VIII, 1971.

[7] Mircea Voicana, *Für einen Zeitgemässen Stil*, comunicare la Congresul internaţional de Estetică, Bucureşti, august 1972; v. şi comunicarea noastră la sesiunea ştiinţifică comună a Institutului de istoria artei, Conservatorului « Ciprian Porumbescu » din Bucureşti şi Uniunii Compozitorilor, decembrie 1973.

Am făcut dealtfel și aplicarea acestor rezultate la studiul concret al unor realități istorice muzicale, îndreptîndu-ne atenția mai cu seamă asupra fenomenului major din istoria noastră muzicală recentă: personalitatea de amploare muzicală totală — componistică, interpretativă, didactică —, deplin românească dar totodată de anvergură artistică mondială a lui George Enescu. În acest sens am căutat să determinăm și să orientăm spiritul în care a fost realizată vasta monografie închinată maestrului netăgăduit al muzicii românești [8], precum și spiritul în care se desfășoară în continuare cercetările asupra lui Enescu și a epocii sale muzicale, prin Centrul de studii « George Enescu » [9], care s-a constituit sub auspiciile Academiei de Științe Sociale și Politice, la Institutul de istoria artei al acestei Academii. Ne-am ocupat însă, totodată, de sensul general al operei enesciene [10], de istoricitatea sa, așa după cum am considerat necesară și prezentarea concepției sale asupra istoriei, muzicale și generale [11], înainte de abordarea problemelor specifice pe care le ridică studierea aspectelor stilistice în determinarea orizontului artistic al acestui exponent ilustru al vocațiilor și împlinirilor artei românești [12].

Dar, de-a lungul acestor studii, ne-am apropiat totdeauna numai cu reținere și sfială, sau poate chiar cu stîngăcie, de problemele de teorie a sensului artei muzicale ca fenomen de comunicare și receptare, de la diversele fațete comparabile ale acestor probleme [13] la sesizarea caracterului obiectiv și a implicațiilor subiective în abordarea istorică a muzicii, fie ea de tipul muzical-interpretativ sau de acela muzicologic, de cercetare [14], condiționate în esență de același imperativ estetic, care este trăirea artei muzicale [15], pătrunderea ei în zonele de sensibilitate estetică ale auditoriului care, numai astfel, devine și receptor în sensul în care utilizăm termenul în teoria artelor.

Apreciem de altfel acest punct de vedere ca esențial pentru configurarea obiectului disciplinei noastre, pentru a discerne între tot ce ține de fenomenul artelor sunetului și tot ce se plasează în afara zonei artistice propriu-zise, în hinterlandul sonorului ca fenomen fizic lipsit de semnificație estetică [16].

Pe făgașul acesta, deci, ne simțim datori să adîncim astăzi unele teze ce se degajă din luarea în considerare a însăși naturii artistice a muzicii și să încercăm să urmărim pe acest temei schițarea unei eventuale trăsături de unire între diversele ipostaze ale problematicii relației muzică-istorie.

Ni se pare că pentru tezele pe care le înfățișăm, poate fi suficient de elocventă o comparație a naturii perisabile și fluide a muzicii cu natura de materialitate pregnantă, obiectuală, a artelor plastice, chiar și sub ipostaza lor cinetică de care face caz o anume orientare contemporană. Spre deosebire de creația plastică, care se materializează deci static, într-un obiect, cu dimensiuni fizice de tipul întinderii discernabile vizual (în plan sau în spațiu) și cu paleta coloristică corespunzătoare, cînd este cazul, creația muzicală se materializează dinamic, într-o desfășurare în timp într-o durată, cu dimensiuni fizice de

[8] *George Enescu, Monografie*, București, Edit. Acad., 1971, 2 vol., de Mircea Voicana, Clemansa-Liliana Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu in colaborare cu Myriam Marbé, Ștefan Niculescu și Adrian Rațiu, lucrare premiată de Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România precum și de Academia de Arte frumoase din cadrul Institutului Franței, urmînd volumului *George Enescu*, de Mircea Voicana, Elena Zottoviceanu și Nicolae Missir, București, Edit. muzicală, 1964, lucrare premiată de Academia Republicii Socialiste România.

[9] Mircea Voicana, *Recherches sur Enesco (Perspectives)*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Théâtre, Musique, Cinéma, X, 1973, 2.

[10] Idem, *Leos Janaček et Georges Enesco. Thèses pour un parallèle concernant la destinée de leur oeuvre*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Théâtre, Musique, Cinéma, VIII, 1971; idem, intervenția la Masa rotundă *Enescu și tradiția beethoveniană*, organizată de Centrul de studii Enescu și sectorul de istoria muzicii din Institutul de istoria artei, București, septembrie 1970.

[11] Idem, *Sensul și simțul istoriei la George Enescu*, comunicare la sesiunea de comunicări științifice a sectorului de istoria muzicii din Institutul de istoria artei, București, decembrie 1969; vezi și *Probleme actuale ale muzicologiei românești contemporane*, (în manuscris). Idem, *Condițiile și etapele constituirii Societății muzicale « George Enescu » de la Iași*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 10, 1963, nr. 2.

[12] Idem, *Plastică și culoare în orizontul estetic al lui George Enescu*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria teatru, muzică, cinematografie, 18, 1971, 2; idem, *Problema stilului și configurarea personalității creatoare a compozitorului Enescu*, comunicare la sesiunea științifică « Personalitatea artistică a lui George Enescu », București, septembrie 1973, organizată de Centrul de studii George Enescu al Academiei de Științe Sociale și Politice.

[13] Idem, *Probleme ale comparatismului muzical contemporan*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria teatru, muzică, cinematografie, 17, 1970, nr. 2.

[14] Idem, *Obiectiv și perspectivă în cercetarea muzicologică contemporană*, comunicare la sesiunea jubiliară de comunicări științifice a Institutului de istoria artei, București, iunie, 1969; vezi și *Factori obiectivi și perspectivă istorică în cercetarea muzicologică contemporană*, în volumul *Probleme actuale ale muzicologiei românești contemporane* (în manuscris).

[15] Idem, *Trăirea artei*, comunicare la sesiunea științifică comună a Institutului de istoria artei și Institutului de filozofie ale Academiei de Științe Sociale și Politice, București, mai 1972.

[16] Idem, *Sonorul muzical, concept acustic și estetic*, comunicare la Colocviul închinat problemelor sunetului muzical, Timișoara, martie 1974.

tipul vibrațiilor sesizabile acustic (cu durată și intensitate) și a reverberației tonale de natură timbrală.

Aceasta înseamnă însă că muzica poartă în sine factorul istoric-temporal, că ea are, ca atare, propria ei istorie organic constitutivă. În lumina observației de mai sus, o piesă muzicală este totodată o mică piesă istorică, cu desfășurarea ei, care începe, durează și se sfîrșește acustic, dar care, ca și istoria, cunoaște pe această durată a ei spațialitate și continuitate, poartă cu sine reliefuri și adîncimi, accente, marcări sau întreruperi, cu reveniri riguroase sau cu abateri treptate sau bruște de la ritm, concentrări sau visări, momente de istoricitate masivă, de tragism și încleștări dramatice, sau dimpotrivă expansiuni lirice ori seninătăți liniștititoare etc., o nesfîrșită gamă, nu de elemente ci de dozaje infinitesimal variabile de elemente, care îi și determină caleidoscopica sa variație, infinita sa capacitate de *expresie*.

Căci, această micro-istorie pe care o reprezintă muzica, este într-adevăr, încă de la conceperea, de la originea ei, o expresie, aceea a evoluției sufletești a creatorului. Sonorul muzical ne apare astfel ca un adevărat suport expresiv pentru trăiri, pentru intensitățile, ritmurile și modalitățile trăirii.

Reținînd deci că muzica este chiar istorie, o anumită istorie și un anumit tip de istorie (pe care l-am denumit « microistorie »), ni se impune consecința că arta muzicală este, prin esență, prin natura ei, *istorică*.

De aceea și recunoaștem ca *artă muzicală* acea închegare sonoră în care reușim într-adevăr să-l « citim » pe creator, care reușește să-l exprime, să ne transmită trăirile lui — reale sau presupuse de el, de interpret, de auditor. Evident, nu se poate realiza oricum, ci numai în modalitățile apte să ne dea posibilitatea reconstituirii acestor trăiri, prin determinarea în zona sensibilității noastre estetice, a propriilor noastre trăiri, în consens cu cele ce au fost consemnate de compozitor și redate, tălmăcite de interpret. S-ar părea deci că, dacă Enescu spunea că a interpreta înseamnă a re-crea, tocmai prin substituirea în spirit de subordonare a trăirilor interpretului originarelor trăiri indicate de compozitor, am putea merge mai departe spunînd că și a asculta muzica, a ști să asculți, înseamnă a re-trăi — pentru că muzica este trăire transformată prin efort creator în exprimare sonoră. Oare nu în acest chip își găsește fundamentarea celebra observație a lui Beethoven, după care muzica este sufletul concretizat?

Ne putem pune, fără îndoială, justificate întrebări în legătură cu o zonă relativ întinsă a compoziției de muzică cultă din zilele noastre, care pentru o mare majoritate a ascultătorilor se prezintă ininteligibilă și este neprizabilă. Se prezintă ea, măcar pentru minoritatea care constituie cercul inițiaților, ca trăibilă muzical, reconstruind deci la audiere un univers sau universuri de sensibilitate care au fost transpuse sonor? Dacă da, această artă va trăi, pentru că își va găsi corespondenți de vibrație în auditorii de azi sau de mîine. Dar dacă nu, și dacă întrebării pe care am formulat-o mai sus i se răspunde, ca prea adesea, că procesul modern de receptare nu mai este (*id est* = nu ar mai fi) de tipul *sensibilității artistice*, ci de acela al *acuității intelectuale*, să ne fie îngăduit să negăm acestor producții caracterul artistic muzical. Situate în sfera sonorului pur acustic [17], necorespunzînd vibrației sufletești autentice și nevehiculînd-o, pot rămîne interesante experimente sau chiar cuceriri tehnico-științifice, dar nu pot revendica nici măcar capacitățile de elocvență și emoționare ale frumosului utilitar, ale muzicalului ambiental. Pot fi ele oare izvor, de tip muzical, pentru istoria zilelor noastre?!

Nu este poate lipsită de interes observația că abia prin tehnica ultimului secol a apărut (alături de muzica internă a omului și de cea formată cu intenții artistice sau de funcționalitate imediat învecinată acestor intenții), și « muzicalizarea » ambientală, impregnarea cu muzică a întregului mediu înconjurător, care ni se prezintă astăzi și ca un ineluctabil mediu sonor, muzical. Dar fenomenul nu naște, abia de data aceasta, relația umană cu muzica, ci doar o pune într-o evidență excesivă, care trădează însăși amploarea excesivă a condiționării muzicale ori numai sonore, a vieții contemporane. Muzica cu M mare a fost dintotdeauna o dimensiune organică a sufletului omenesc. Mult timp — poate prea mult timp —

[17] *Ibidem*.

nebăgată în seamă ca factor istoric și de istoriografie, nesocotită adesea, nepusă în valoare, nesemnalată suficient, toate acestea nu înseamnă însă că ea nu a existat *mereu*.

Iată pentru ce ni se pare deplin îndreptățită o atitudine de încrezător optimism cu privire la rezolvarea crizei contemporane a muzicii. Departe de a deriva doar din impulsuri sau încrucișări acustice, departe de a fi numai fiica revoluției tehnice, ea acționează — ca artă — cu precădere la nivelul conștiinței sociale și a mediului social, ambele în condiționările lor istorice. Purificată, trecută prin purgatoriul celor trei revoluții contemporane, cea socială, cea tehnică și cea în conștiința umană, muzica se va dovedi aptă și viabilă tocmai prin cuprinsul său estetic, prin virtuțile sale artistice, de expresie, de traducere și « concretizare » a sufletului omului contemporan.

Căci la capătul acestor poate prea sumare considerațiuni, care ar merita, desigur, o dezvoltare adecvată importanței problemelor ce se ivesc în discuție, ni se par îngăduite două categorii de sublinieri ce s-au putut deduce, sperăm, din cele expuse mai sus sau din celelalte texte la care am făcut trimetere.

În orice ordine de idei ne-am situa pentru a analiza raporturile dintre muzică și istorie, arta muzicală ne va apărea totdeauna condiționată istoric, atît la crearea ei — prin condiția istorică a compozitorului și a momentului în care se situează actul său de creație —, cît și la fiecare dintre interpretările și chiar audierile sale. Iar astăzi, cînd actul creator interpretat se materializează în înregistrări și imprimări sonore la dispoziția largă a auditorului, condiționarea istorică a audierii dobîndește implicit o valoare cvasi egală cu condiționarea interpretării. Aceasta converge în a solicita reconsiderarea problemelor valorificării moștenirii artistice, pentru realizarea unei fericite întîlniri a sensibilității de epocă cu sensibilitatea contemporană a interpretului și auditoriului căruia acesta îi comunică mesajul, de trăire muzicală, al compozitorului, adăugîndu-i propriul său mesaj de retrăire interpretativă.

Pe de altă parte, însă, muzica ni se prezintă astfel într-o ipostază cu totul nouă și încă insuficient investigată și folosită, într-o lumină de deosebit interes științific-muzicologic și istoric propriu-zis. Ne referim la calitatea ei de izvor istoric, prin creație și prin interpretare (și, de ce nu, și prin procesul de receptare căruia îi dă naștere) pentru epoca ce corespunde fiecăruia dintre aceste momente.

Iată și motivele pentru care nu ne este indiferent și nu ne va putea fi indiferent modul în care este prezentată și reprezentată epoca noastră pe plan muzical. Iată totodată și fundamentarea optimismului pe care îl afirmam, căci în calitatea ei de « micro-istorie », piesa muzicală de natură artistică poartă în sine, organic, și *adevărul* acestei istorii, inalterabila pecete a conștiinței umane contemporane, în condiționările ei revoluționare și cu aspirațiile ei mărețe.

MUSIQUE ET HISTOIRE

RÉSUMÉ

Que ce soit comme musique historique ou comme histoire de la musique, le rapport qui s'établit entre la musique et l'histoire peut être pris en considération sous des angles de vue divers. Il faut, également, tenir compte des variations spécifiques d'ordre objectif et subjectif que ce rapport — autant que ses éléments constitutifs — enregistre le long du temps. Tout ceci mène vers ce que l'on appelle « le style en musique ».

A présent, l'auteur discute du trait organiciste du caractère historique de la musique laquelle — par sa nature diachronique de processus à déterminantes temporelles — constitue une véritable « petite histoire». Aussi bien, est-elle une source pour la connaissance du compositeur et de son époque, de l'interprète et de la sienne.

De plus, la modalité dont se réalise à toute époque le processus de la réception musicale s'ajoutant à la complexité du rapport, elle devient par cela même une source pour la connaissance du goût du public à l'époque.

C'est ainsi que la musique s'intègre dans la triple révolution — technique, sociale, humaine — de notre temps.

PERSPECTIVELE FESTIVALULUI CA FORMĂ DE DIFUZARE A MUZICII

de LUCIA MONICA ALEXANDRESCU
şi
VLADIMIR POPESCU-DEVESELU

Intr-o scrisoare către un prieten, Claudio Monteverdi i se plîngea acestuia că va fi nevoit să prezinte premiera cu opera *Orfeu* doar după cinci luni de repetiţii. Ne aflăm la Mantova, în 1607, în ajunul Carnavalului, în timpul căruia unul dintre evenimentele foarte aşteptate urmează să fie tocmai premiera cu opera maestrului cremonez. Atît Carnavalul cît şi toate manifestările artistice care îl însoţeau — manifestări artistice pregătite, după cum vedem, cu extremă minuţiozitate — constituiau un mijloc pentru casa stăpînitoare de a-şi proclama strălucirea; dar mai presus de mobilurile de ordin politic şi social pe care festivităţile le conţineau, servind în speţă pe Vincenzo Gonzaga, ceea ce reţinem astăzi este îndeosebi succesul acelor întreprinderi şi, totodată, anumite referinţe despre calitatea unui public pentru care merita să se consume energii ca acelea pe care rîndurile lui Monteverdi ni le sugerează.

Am început prin a aminti premiera lui *Orfeu*, ca o remarcă asupra felului în care era gîndit şi primit acum mai bine de trei secole evenimentul muzical. Iar dacă am privi cu şapte ani mai înainte, am observa la Florenţa, cu ocazia primei reprezentări a operei *Euridice* de Peri şi Rinuccini — inclusă şi ea ca moment aparte în cadrul serbărilor ce însoţeau ceremonia căsătoriei lui Henric al IV-lea, regele Franţei, cu Maria de Medicis — aceleaşi caracteristici în ceea ce priveşte integrarea spectacolului artistic în programul festivităţilor.

Chiar dacă aceste reprezentaţii muzicale nu erau unicul punct de atracţie al serbărilor, ele se înfăţişau ca evenimente memorabile, cu ecouri dincolo de zidurile cetăţii.

Serbările erau însoţite şi de sporirea activităţii comerciale a artizanilor locali, creatori de frumos, chemaţi să satisfacă cererea străinilor veniţi în număr mare din toate colţurile Peninsulei, ca privitori la aceste manifestări fastuoase, cărora muzica li se integrează.

Este izbitoare asemănarea dintre felul în care se desfăşurau aceste serbări în Italia de acum trei secole şi cel în care Florenţa, Veneţia, Siena de astăzi îşi organizează festivalurile artistice. Şi chiar amintirea unor Gonzaga, Medicis, Piccolomini transpare prin asocierea arhitecturii, care nu reprezintă doar cadrul de manifestare pentru muzică — de astă dată factor prim — ci se constituie ca unul dintre elementele de cultură dominante ale festivalului, sinteză de artă şi istorie. S-ar putea spune chiar că în ciuda cîştigării primului loc în atenţia organizatorilor în economia unor festivaluri de tipul « Maggio Fiorentino », de exemplu, muzica acceptă prezenţa bine marcată a celorlalte arte, ba chiar contează pe această prezenţă. Dealtfel, tocmai fericita coexistenţă asigură succesul festivalurilor italiene de astăzi.

Renaşterea şi Prerenaşterea întreţineau un adevărat cult pentru sărbătoarea artistică în care muzica este mereu prezentă. Se poate vorbi despre o artă a serbărilor care, încă în secolul al XIII-lea, ni se înfăţişează în întîlnirile festive ale *Minnesänger*-ilor de la Wartburg, unde nu se face nici o distincţie între auditori şi practicanţi. În Franţa, arta serbării străluceşte în secolul al XV-lea la curtea Burgundiei, iar mai tîrziu Catherine de Medicis impulsionează organizarea unor festivaluri celebre ce-şi leagă numele de localităţi ca Bayonne sau Fontainebleau. Dar ce erau baletele de curte, decît o sublimare a artei serbării, la care lua parte însuşi Ludovic al XIV-lea ca prim actor şi totodată spectator al feeriilor ce se organizau în cinstea sa.

Toate aceste manifestări au comună preocuparea pentru realizarea evenimentului artistic neobișnuit, pus întotdeauna în slujba unor scopuri care exprimă idealul estetic al muzicii dar nu îl absolutizează. Serbări ale curții, ele acceptă cîteodată și participarea oamenilor din popor dar, lucru firesc pentru epoca aceea, păstrează din punct de vedere social un pronunțat caracter restrictiv.

În ciuda cultului pentru serbare, pe care istoria muzicală a Franței și Italiei ni-l comunică, festivalul ca manifestare artistică specifică nu găsește climatul organizatoric propice în aceste două țări. S-ar părea că prima manifestare care primește această denumire ar fi *The Festival of the Sons of the Clergy*, în Anglia, la sfîrșitul secolului al XVII-lea. El marchează începuturile unei istorii a acestei forme de manifestare artistică muzicală, găsind în Anglia și apoi, la începutul secolului al XIX-lea, în Statele Unite și Germania terenul prielnic pentru a perpetua. Festivalul englez nu cunoaște în asemenea măsură, chiar la originile sale, caracterul social restrictiv al serbărilor de curte din Franța și Italia. Iar muzica nu își dispută întîietatea cu celelalte arte. Se poate spune că festivalul englez prefigurează viitoarele forme similare de organizare care vor apărea în secolul al XX-lea în toată Europa, depășind apoi hotarele continentului nostru.

În relația dintre muzică și auditor, al doilea factor se constituie, cu cît ne apropiem de epoca noastră, ca element pasiv. Noțiunea de public pasiv, necunoscută pe vremea *Minnesänger*-ilor, sau încă neindentificabilă cu auditorii spectacolelor de curte și ai primelor festivaluri engleze devine realitate o dată cu apariția și dezvoltarea burgheziei. Din punct de vedere al viitorului vieții muzicale, Revoluția franceză anunță trecerea către sublinierea funcției sociale a muzicii europene, care tinde să devină democratică, adresîndu-se unui public din ce în ce mai larg. Muzica savantă nu are de ce să facă eforturi pentru a se impune burgheziei secolului al XIX-lea; aceasta dorește să se asemuie nobilimii, muzica e un semn al « aristocratizării » sale. Burghezia va găsi forme noi de existență pentru evenimentul muzical: sala de concert devine sanctuarul muzicii și o barieră din ce în ce mai precisă se ridică între omul din lojă și stal și practicanții de pe scenă, al căror profesionalism se perfecționează neîncetat.

Secolul al XX-lea preia și optimizează sistemele de difuzare a muzicii în sala de concert, spațiu devenit istoricește ideal pentru contactul viu cu arta sunetelor. Asistăm la apariția abonatului de concert, auditor permanent devenit « specialist » în măsura în care abonamentul subliniază vocația de auditor fidel iar nu doar o sigură exprimare a snobismului. Cucerindu-și un loc important în societate, muzica își dezvoltă forme de organizare, își asigură un corp din ce în ce mai mare de interpreți profesioniști, de la simplul corist sau instrumentist de orchestră pînă la celebrități care devin valori comerciale și personalități de prestigiu în societate. Întreaga structură instituțională a muzicii generează obligația de păstrare a publicului venit la întîlnirea cu opera muzicală și totodată de atragere de noi auditori.

Permanența evenimentului muzical prin stagiunea de concerte sau de operă își demonstrează pînă în zilele noastre eficacitatea ca formă de pătrundere a muzicii de artă în conștiințe, dar reflectă și o inerentă rutină și rigidizare a difuzării muzicii vii. De aceea, festivalurile ce se nasc în Europa în al doilea deceniu al secolului al XX-lea în special în Germania și Austria — țări cu mare tradiție în ceea ce privește viața de concert, confirmînd poate astfel tocmai existența rutinei de care vorbeam — reflectă desigur încercarea de revigorare a vieții muzicale, ele avînd drept scop realizarea unor stagiuni concentrate, cu participarea unor mari vedete, stagiuni care să nu atragă doar localnici, ci și un mare număr de turiști.

Se știe că transformările sociale și cuceririle tehnice ale secolului al XX-lea au exercitat și exercită influențe determinante asupra muzicii: pe de o parte o democratizare reală prin revoluția socialistă, pe de altă parte posibilități imense de receptare prin apariția *mas-media*. Dar nu e mai puțin adevărat că, la nivelul limbajului muzical, secolului al XX-lea cunoaște diferențieri și tendințe care pun în discuție o nouă atitudine în ceea ce privește receptarea și comunicarea cu opera de artă, creînd categorii de public, care nu se mai prezintă ca o masă compactă de auditori. Astfel, se observă o limitare a accesului către produsul muzicii de artă atît datorită necesității de familiarizare cu noile tendințe contemporane, cît și insuficienței sistemului de educație estetică în serviciul cunoașterii, la nivelul

masei, a valorilor trecutului. Or, în aceste condiţii, mijloacele *mass-media*, pe lîngă influenţele lor benefice în materie de difuzare a culturii, contribuie şi la difuzarea produsului pseudoestetic cerut de mulţi consumatori.

Instituţiile tradiţionale se dovedesc adeseori anacronice şi mai puţin adaptate unei societăţi în accelerată evoluţie. O tendinţă de pasivitate a publicului muzical, greutatea reîmprospătării sale pe de o parte, dificultăţile realizării unei politici repertoriale eficiente la nivelul instituţiilor muzicale şi asaltul produsului muzical pseudoestetic, care cîştigă teren, pe de altă parte, sînt cîteva dintre problemele importante, dar nu singurele, care stau în faţa muzicii de artă. Există ideea că ieşirea din impas se poate face cu ajutorul a două forme instituţionale: discul şi festivalul, evident, discul şi festivalul privite nu ca unice resurse pentru salvgardarea domeniului muzical, ci ca foarte capabile să creeze un nou climat la nivelul maselor de auditori. Să creeze un nou climat sau, poate, să reînvie o foarte veche atitudine faţă de actul muzical? Iată o întrebare la care ne propunem să răspundem observînd doar, în materialul de faţă, perspectivele festivalului în momentul actual.

Festivalul poate fi privit ca « o mare sărbătoare artistică, în primul rînd muzicală, organizată anual într-un cadru predestinat — centru de înaltă cultură, regiune turistică, staţiune climaterică, monument remarcabil, oraş pitoresc. Atunci cînd caracterul programelor se armonizează cu geniul locului ales, atunci cînd o gîndire coerentă instaurează tradiţia, festivalul oferă condiţii extrem de favorabile pentru optima comunicare cu muzica » [1]. Din această definiţie a muzicologului francez Roland de Candé reţinem importanţa celor trei termeni enunţaţi: cadrul de desfăşurare, programul în sine, concepţia generală. Fără îndoială că toate festivalurile ce se desfăşoară astăzi în lume au în vedere realizarea unităţii acestor termeni, dar o succintă observare a fiecăruia dintre ei ni se pare necesară nu atît pentru a verifica fidelitatea încadrării organizatorilor în definiţia de mai sus, ci pentru deosebirile uneori esenţiale pe care aceşti termeni le prezintă în contextul festivalului faţă de tipul de stagiune curentă. Totodată, ni se pare important să atingem şi unele aspecte legate de contribuţia interpretului la reuşita festivalului, interpret care, în orice caz, deţine un rol esenţial.

1. Pornind de la realitatea unor festivaluri existente, vom putea face cîteva observaţii generale privind *cadrul* de desfăşurare.

Centrul — sau regiunea — de înaltă cultură asigură festivalului o largă audienţă atît pentru publicul local cît şi pentru cei veniţi din alte părţi. Cei veniţi din alte părţi, constituind o categorie bine definită de turişti, trebuie să reprezinte un element foarte important în calculele organizatorilor pentru că prezenţa lor numeroasă înseamnă un stimulent pentru participarea localnicilor, atraşi spre evenimentul artistic şi de ambianţa specială creată de noii veniţi.

Cînd vorbeam despre felul în care Renaşterea gîndea serbarea muzicală, observam regăsirea în mare parte a acestei concepţii în festivalurile italiene de astăzi. Socotim cadrul lor de desfăşurare drept cauza principală a acestui fapt. Florenţa, Veneţia, Siena sînt scene ideale pentru evenimentul muzical, integrat în totalul cultural care se realizează aici. Mulţumită cadrului de acest tip auditoriul este pus în situaţia de a putea realiza iniţial un anume sincretism din care ulterior muzica se detaşează într-o imagine mai încărcată, poate, de semnificaţii.

Monumentul poate apărea ca unic cadru pentru desfăşurarea unui întreg festival, aşa cum se întîmplă, de exemplu, la Verona, sau ca spaţiu pentru una sau mai multe manifestări din programul unui festival. Nu întotdeauna îndeplinind condiţiile unei acustici perfecte (deseori muzica trebuie să se desfăşoare în aer liber), acest spaţiu de concert posedă atribute — ţinînd de cultură şi istorie — care fac ca audiţia, chiar imperfectă, să însemne pentru auditor un eveniment de neuitat. Asistînd la concerte de *muzică de cameră* în edificii medievale din Toscana — San Antimo de lîngă Montalcino sau San Luchese de lîngă Poggibonsi — am constatat că, în ciuda acusticii dătătoare de ecou, s-a putut crea o bună atmosferă de comunicare cu publicul[2]. De asemenea, concertele în aer

[1] Roland de Candé, *La Musique: un sens à retrouver*, <Saint-Ouen>, <1972>, p. 128.

[2] Unul dintre autori a luat parte la aceste concerte în 1972, cu ocazia unei burse de studii la Siena.

liber organizate de Festivalul de muzică de cameră de la Brașov la Bastionul țesătorilor din Scheii Brașovului, la castelul Bran și la cetatea Prejmer au fost singurele, împreună cu concertul de închidere din Sala de concerte din Brașov, la care își dădea concursul corul « Madrigal », unde cererea de bilete a depășit oferta [3].

Concertul ne demonstrează deci importanța factorului cultură ca prezență fundamentală printre însușirile cadrului de desfășurare.

2. *Programul* deține un rol cheie în economia unui festival. Se poate propune o tematică sau un domeniu muzical, de prezentat de-a lungul întregii vieți a festivalului. De asemenea se poate axa fiecare ediție pe o temă unică, enunțată sub orice formă. Foarte frecvent se merge pe principiul stagiunii concentrate, cu programe eclectice. Iată trei soluții ce pot fi la fel de viabile dacă:

a) În primul caz, tematica unică nu va satura la un moment dat publicul. Un exemplu fericit de permanență pe această direcție îl constituie Festivalul muzicii contemporane de la Varșovia. Debutul său își găsește justificarea în succesele repurtate în deceniul al șaselea de creația contemporană poloneză, dincolo de hotarele propriei țări. El devine o permanență prin capacitatea de a fi, de-a lungul existenței sale, o tribună a muzicii contemporane universale, transformînd Varșovia la începutul fiecărei toamne în locul de întîlnire și de dezbatere al creatorilor de pretutindeni, al interpreților, în prezența unui public care dovedește că nu și-a pierdut interesul pentru acest domeniu muzical.

b) În al doilea caz, alegerea temei să fie făcută de specialiști, nelăsîndu-se destinul unui astfel de festival pe mîna impresariatelor. Putem da ca exemplu pozitiv Festivalul de la Brno, cu o largă audiență la fiecare ediție.

c) În cazul al treilea, cel mai frecvent întîlnit, determinantă este participarea interpretului: soliști reputați și ansambluri valoroase. Programul se subordonează interpretului dar trebuie astfel gîndit încît să se evite monotonia și prezența muzicii lipsite de valoare. Festivalul de la Salzburg este un exemplu fericit pentru această formă.

3. Nu avem de gînd ca în cele ce urmează să formulăm vreo definiție a *concepției generale* a festivalului muzical. Vom spune doar că, după părerea noastră, concepția generală se naște în urma prelucrării unei sume de date concrete privind: locul de desfășurare al festivalului; nivelul de pregătire al publicului permanent; interesul tineretului pentru muzica de artă în general și pentru anumite zone ale ei în special și posibilitățile atragerii sale către ea prin intermediul festivalului; posibilitățile de atragere a turiștilor și capacitatea reală a organizatorilor de resort de a-i primi în orașul festivalului în condiții optime pe tot timpul manifestărilor; gradul de oboseală și deci de blazare al forțelor interpretative locale solicitate pe parcursul uneia sau mai multor stagiuni și eficiența participării lor în condiții excepționale la sărbătoarea muzicii; locul vedetei în cadrul manifestărilor și posibilitățile promovării tinerilor interpreți de valoare; preferințele publicului pentru anumite programe; locul acordat mass-mediei ca popularizator și colaborator al festivalului; contribuția municipalității la acțiunile de publicitate și rolul ei în realizarea unui cadru general festiv pe tot timpul festivalului (vom menționa la acest punct aspectul sărbătoresc pe care îl are orașul Brno, pavoazat cu steagurile multicolore purtînd însemnele festivalului său muzical); posibilitățile de organizare a unor inițiative culturale paralele de diverse tipuri. În ultimă analiză, concepția generală este rezultatul unei cercetări amănunțite în care elementelor inserate mai sus, cu caracter prioritar, li se pot adăuga și altele.

4. *Interpretul* în cadrul festivalului ar merita să constituie obiectul unui studiu sociologic de sine stătător. De aceea nu vom face decît să arătăm că experiența de pînă acum acordă vedetei toate sufragiile publicului, de orice categorie. Dar în momentul de față vedeta se confundă încă cu generațiile vîrstnice de interpreți. În această situație, festivalul are cele mai mari posibilități de a lansa noi vedete din rîndurile tinerilor, sau chiar de a provoca mutații în concepția publicului în ceea ce privește condiția interpretului, ca principal factor de cunoaștere a artei sonore și de transmițător al gîndirii muzicale, cuprinse nu numai în creații ce și-au cîștigat popularitatea și care monopolizează aproape programele

[3] Din observațiile autorilor, prezenți la al IV-lea Festival de muzică de cameră — Brașov 1973, confirmate de datele oferite de organizatori.

concertelor. De fapt, o chibzuită reevaluare a rolului interpretului în cadrul festivalurilor ar putea influenţa cristalizarea unui nou concept de stagiune.

*

Dintre festivalurile ce se desfăşoară în ţara noastră am ales, pentru o ultimă şi succintă analiză, Festivalul muzicii de cameră de la Braşov, unul dintre cele mai tinere, dar întrunind trăsături ce ni se par semnificative. (Nu am amintit deloc în materialul de faţă festivalul « George Enescu », care a constituit un subiect de discuţie pentru foarte numeroase materiale-anchetă). Oraş situat într-o regiune turistică de mare popularitate, Braşovul reprezintă totodată un cadru în care tradiţia culturală românească este prezentă. De asemenea, element important pentru manifestarea muzicală, ea se însoţeşte cu un fond de cultură de origine germană, al naţionalităţii conlocuitoare, cu accent asupra domeniului muzical.

După cum am văzut cînd am discutat cadrul de desfăşurare, Braşovul posedă spaţiul de concert ideal pentru receptarea sărbătorească a muzicii. Ideea alegerii muzicii de cameră ni se pare justificată, căci ea ilustrează o concepţie realistă care are în vedere atît importanţa difuzării unor creaţii valoroase din repertoriul românesc şi universal, cît şi argumente de ordin financiar referitoare la posibilităţile de angajare a unor formaţii mai reduse, dar de valoare. Tot legat de concepţia organizatorilor, ni se pare demn de remarcat modul în care festivalul de la Braşov rezolvă problema integrării tînărului interpret alături de vedete, prin asocierea unor concursuri de cvartet, în urma cărora cîştigărorii unei ediţii sînt programaţi automat, în concert, de către festival, la ediţia următoare.

În cazul Braşovului, « caracterul programelor se armonizează cu geniul locului ales », iar « gîndirea coerentă » pe care am constatat-o la nivelul organizatorilor [4] creează premizele instaurării tradiţiei.

BIBLIOGRAFIE

1. Bornoff, Jack, *Les Festivals de Musique*, în *Encyclopédie de la Musique*, vol. I, Fasquelle, 1958, p. 102—116.
2. Candé, Roland de, *La Musique, un sens à retrouver*, ‹Saint-Ouen› Bang et Olufsen, ‹1972›.
3. Leibowitz, René, *Le Compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*, Gallimard, 1971.
4. Manuel, Roland, volume publié sous la direction de, *Histoire de la musique*, vol. I—II, Gallimard, 1960.
5. Supicic, Ivo, *Musique et société. Perspectives pour une sociologie de la musique*, Zagreb, 1971.
6. Thompson, Oscar, edited by, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, ed. IX, Dodd Mead Company, 1964.

LES PERSPECTIVES DU FESTIVAL COMME FORME DE DIFFUSION DE LA MUSIQUE

RÉSUMÉ

En soulignant l'importance du caractère animé de tout processus de communication dans le cas des œuvres musicales, les auteurs remarquent le rôle du festival en tant que forme actuelle de díffusion de la musique. Le festival peut contribuer en grande mesure à la reformulation d'un nouveau concept de la saison musicale.

Jetant un coup d'œil historique sur le mode dont était accueillie la fête musicale au temps de la Renaissance, les auteurs y décèlent des perspectives d'interprétation du festival en tant que modalité de faire renaître certaines formes de présentation de la musique. On observe ainsi 4 éléments dont le rôle peut être déterminant pour la bonne marche d'un festival:

— le cadre du déroulement;
— le programme;
— l'organisation;
— le rôle de l'interprète.

[4] Acestea au fost confirmate şi de conferinţa de presă la care am asistat, oferită de organizatori la sfîrşitul manifestărilor ediţiei 1973.

CONTRIBUŢII ROMÂNEŞTI LA DEZVOLTAREA TEORIEI MUZICALE

CONTRIBUŢII ALE MUZICOLOGIEI ROMÂNEŞTI ACTUALE LA STUDIUL MUZICII BIZANTINE DIN ŢARA NOASTRĂ

de ADRIANA ŞIRLI

În sensul clasic al termenului, cultura bizantină reprezintă sinteza elementelor oriental, grec și roman, sinteză care odată înfăptuită s-a răspîndit și a putut fi adoptată în chip original și de alte popoare decît grecii și slavii și « transformată în alcătuiri mai bogate » [1]. Tot astfel, cultura românească, organizarea noastră statală și cea religioasă au purtat « cel puţin pînă în zorile epocii moderne, o puternică amprentă bizantină » [2]. Astfel, intensificarea cercetărilor românești de bizantinologie constituie o necesitate obiectivă, de valorificare a unui potenţial al spiritului naţional.

În domeniul muzicii au fost elaborate numeroase studii de folclor, studii estetice, pedagogice, dar s-a cercetat mai puţin aspectul influenţelor exercitate asupra muzicii noastre, de-a lungul timpului, de cele trei mari valuri de cultură, roman, elin și slav.

Muzica românească — după cum spune Liviu Rusu — prezintă « o diversitate de aspecte, al căror profil este determinat pe de-o parte de sedimentarea în straturi, a elementelor stilistice ale cîntecului popular, din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre, iar pe de altă parte, de contrastul ce i l-au adus, faţă de ethosul tradiţional al acestuia, influenţele din afară, datorite atingerilor cu alte culturi, pe care poporul nostru le-a suferit în decursul existenţei sale de-a lungul veacurilor » [3].

Semnificaţia muzicii bizantine pentru istoria muzicii românești — din epoca feudală și de mai tîrziu — resursele ei expresive încă insuficient cercetate, ca și perspectivele pe care o asemenea cercetare le-ar oferi muzicii românești — prin modurile specifice și formulele de intonare, prin arhaismul şi simplitatea ei — ne-au determinat ca în rîndurile ce urmează să înfăţişăm aspectul investigaţiilor în acest domeniu.

Interesul pentru cultura Bizanţului s-a manifestat la noi de pe la mijlocul secolului al XIX-lea, în timp ce în muzică primul care, sesizat de valoarea și frumuseţea cîntului vechi bizantin, a realizat un studiu amplu și valoros, a fost, în 1932, Ioan D. Petrescu[4]. De atunci, studierea unui număr însemnat de manuscrise muzicale bizantine, a diferitelor documente istorice conţinînd referiri de ordin muzical, iar pe de altă parte contactul cu studiile de specialitate ale bizantiniștilor de pretutindeni au deschis căi noi de investigaţii specialiștilor noștri. Vom încerca în continuare să prezentăm, grupate pe aspecte, unele dintre cercetările românești.

[1] Nicolae Iorga, *Sinteza bizantină*, Bucureşti, 1972, p. 270.
[2] Nicolae-Şerban Tanaşoca, *Introducere* la volumul *Literatura Bizanţului, Studii*, Antologare, traduceri şi prezentare Nicolae-Şerban Tanaşoca, Bucureşti, 1971, p. 5.
[3] Liviu Rusu, *Perspective şi preocupări teoretice în istoria muzicii româneşti*, în *Studii de muzicologie*, vol. II, Bucureşti, 1966, p. 235.
[4] Ioan D. Petrescu, *Les Idiomèles et le canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932.

Muzica religioasă bizantină, ajunsă la un înalt nivel de expresie emoţională, s-a răspîndit la toate popoarele aflate în sfera de influenţă a imperiului, exercitîndu-şi înrîurirea asupra acestora şi primind la rîndul său, de-a lungul timpului, de la fiecare, pecetea specifică.

Pătrunderea muzicii bizantine pe pămîntul românesc a stîrnit interesul specialiştilor români (şi nu numai al lor, ci şi al străinilor [5]). Astfel, Gheorghe Ciobanu distinge trei faze în dezvoltarea muzicii bisericeşti a românilor:

— faza începuturilor creştinismului (sec. al IV-lea) şi pînă la desăvîrşirea formării poporului român (sec. al IX-lea);

— faza apariţiei şi dezvoltării formaţiunilor prestatale (sec. IX-XIV);

— faza formării statelor româneşti (sec. al XIV-lea) [6].

Date fiind unele afinităţi ale credinţelor străvechi păgîne [7] cu ortodoxia răsăriteană condiţiile istorice favorizînd pe de altă parte permanenta influenţă a Bizanţului (am putea spune mai ales după căderea imperiului [8]), ortodoxia s-a înrădăcinat pe pămîntul nostru şi odată cu ea muzica bizantină.

Facem, cu această ocazie, menţiunea că, date fiind condiţiile cu totul specifice ortodoxiei în Transilvania — dealtfel din acest raţionament ea ocupă un capitol separat în toate studiile de paleografie muzicală —, nu ne vom ocupa în acest cadru decît de situaţia Ţării Româneşti şi de cea, foarte asemănătoare din acest punct de vedere, a Moldovei. Ar fi suficient însă, pentru a întări cele spuse, să amintim faptul că, spre deosebire de aceste două ţări româneşti unde ortodoxia a fost ocrotită, în Transilvania s-a dus o politică făţişă de persecutare a ei [9]. Cu toate acestea, prin legătura permanentă care a existat între toate regiunile româneşti, muzica bizantină a continuat să se răspîndească şi să evolueze, dar aceasta poate că va face obiectul unui studiu separat.

Sistemul muzical al celor opt glasuri (Octoihul), al lui Ioan Damaschinul — şi părerile concordă şi asupra acestui fapt — a fost adoptat foarte curînd şi de români, prin filieră slavă. Odată cu pătrunderea limbii slavone în viaţa administrativă şi religioasă a românilor începe să se cînte pe text slav mai mult decît pe text grecesc, deşi la acea dată (sec. X—XI) a evului mediu timpuriu nu era decît tot muzică bizantină transpusă în altă limbă.

Teoriile despre adoptarea sau influenţa muzicii sîrbeşti şi bulgăreşti asupra celei religioase româneşti se dovedesc nefondate, cu atît mai mult cu cît, pe de o parte, limba slavonă nu a fost şi limba *poporului* român, iar pe de altă parte—după părerea lui Gheorghe Ciobanu — după cele aproape două secole de stăpînire bizantină ce au urmat scurtei existenţe de sine stătătoare a ţaratului bulgar, nu se poate pune problema unei muzici bulgăreşti cu trăsături proprii, slujba bisericească fiind « cel puţin din punct de vedere muzical » grecizată.

Cercetările din ultimii ani au pus în lumină şi manuscrise, dintre care unele foarte vechi: ms. 682 B.A.R. din sec. XI—XII, Evangheliarul de la Reims, din 1390, care dovedesc atît că pe vremea căreia ele aparţin se cînta după ehurile bizantine, cît şi că manuscrisele circulau în toate regiunile româneşti (în mod semnificativ cele mai vechi manuscrise provin din Banat şi Transilvania, ca Octoihul de la Caransebeş din sec. XIII—XIV) [10].

Că manuscrisele circulau, şi încă pe distanţe foarte mari (uneori copiile unor manusscrise mai vechi, alteori chiar originalele), nu se mai pune la îndoială.

Lecţionarul evanghelic din Iaşi, prezentat de Grigore Panţîru în revista *Muzica* [11], a fost scris, după cît se pare [12], între secolele VIII—X. La mijlocul secolului al XV-lea

[5] Jørgen Raasted, *A 17th Century Manuscript of Byzantine Music Recently Acquired by The Royal Library in Copenhagen*; Dimitrije Stefanovič, *Two Bilingual Music Manuscripts from the 15th and 16th Centuries*; Ann Pennington, *The Evidence of Notated Manuscripts for the Liturgical Pronunciation in 16th Century Moldavia*, comunicări prezentate la al XIV-lea Congres internaţional de studii bizantine, Bucureşti, 6—12 septembrie 1971.

[6] Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români*, în *Biserica ortodoxă română*, 1972, nr. 1—2, p. 163.

[7] Nicolae Iorga, *Istoria bisericii române*, vol. I, Vălenii de Munte, 1908, p. 3—5.

[8] Nicolae Iorga, *Bizanţ după Bizanţ*, Bucureşti, 1972.

[9] Ioan Capistran eliberează, la 6 ianuarie 1456, o procură cu porunca să se ardă toate bisericile ortodoxe, iar preoţii, care nu vor să se convertească, să fie alungaţi. Cf. Ioan Floca, *Începuturile creştinismului*, în *Mitropolia Ardealului*. 1972, nr. 9—10, p. 704.

[10] Constantin C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri şi pînă astăzi*, Bucureşti, 1971, p. 354.

[11] Grigore Panţîru, *Un manuscris de vîrstă milenară. Lecţionarul evanghelic*, în *Muzica*, 1967, nr. 3.

[12] Alexandru Elian este de părere că *Lecţionarul evanghelic* ar fi fost scris în unciala liturgică a secolelor XI—XII. (Alexandru Elian, *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1964, p. 149—151).

(1459) el se găsea la mănăstirea Serae din Macedonia, iar de aici, nu se ştie prin ce împrejurări, a fost adus în ţările române.

Tot astfel, manuscrise copiate sau aduse în Moldova secolului al XV-lea au luat (atunci sau mai tîrziu) drumul străinătăţii [13].

La începutul secolului al XV-lea, ca urmare a împăcării Moldovei cu patriarhia Constantinopolitană, trimişii patriarhului (Ieromonahul Grigorie şi Manuil Arhon), însoţiţi de un număr de monahi din Bizanţ, au promovat cultura bizantină pe această linie ecleziastică, înlesnind importul şi circulaţia manuscriselor.

Se cuvine să menţionăm cu această ocazie descoperirea deosebit de importantă pentru începuturile culturii slavo-bizantine în Moldova, făcută de Ioan Iufu [14]. Între cele 44 de manuscrise ale mănăstirii Moldoviţa, scrise în marea lor majoritate în secolul al XV-lea, I. Iufu a descoperit şase dintre cele zece manuscrise ale unei colecţii de lucrări hagiografice şi omiletice, venite probabil *direct* de la mănăstirea Studion din Constantinopol [15]. Alexandru cel Bun a achiziţionat aceste manuscrise şi le-a adus în Moldova cu scopul de a le multiplica. Ele constituie prototipurile manuscriselor copiate de vestitul caligraf Gavriil de la Neamţ.

Tot cu acest scop, al copierii pentru completarea cărţilor de cult, încă de la începutul vieţii bisericeşti în Moldova, manuscrisele au circulat între marile mănăstiri domneşti, uneori nemaifiind restituite [16].

Mănăstirile şi bisericile din Moldova şi Ţara Românească au fost zidite mai ales începînd din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Mănăstirile Ţării Româneşti, profilate încă de la început (prin Nicodim) ca centre cărturăreşti, au constituit adevărate şcoli de caligrafie şi ornamentare a manuscriselor, dar în acelaşi timp şi de « slavoneşte » [17]. Din aceste locaşuri, arată Nicolae Iorga, au ieşit oameni Atanasie şi Paladie, Mircea « caligraful » Gavriil caligraful de la Neamţ.

Existenţa şcolilor mănăstireşti este una dintre cele mai interesante şi importante probleme ale muzicologiei româneşti contemporane privind tradiţia muzicală bizantină. Ca în toată lumea medievală, majoritatea manifestărilor culturale îmbrăcînd o haină religioasă, este de presupus că, dat fiind rolul atît de important al muzicii în practica de cult, s-a pus de la început şi problema transmiterii ei. Pînă în prezent nu avem dovada că odată cu constituirea mănăstirilor au fost înfiinţate şi şcoli mănăstireşti, existenţa şcolilor fiind atestată, după cum spune I. Iufu [18], în primul rînd de produsele absolvenţilor lor, adică de manuscrise. Aceste produse, aceste rezultate apar în prima jumătate a secolului al XV-lea, astfel că tot de atunci va trebui să socotim şi apariţia şcolilor [19].

Ioan G. Popescu, care a consacrat un amplu studiu « Învăţămîntului muzical în Biserica ortodoxă română » [20] este de părere că la început [21] cîntarea se învăţa numai după auz şi în slavoneşte, organizarea şcolilor secolului al XIV-lea fiind mai evoluată, cu un program variat şi destul de precis: « rugăciuni, citit, cîntare, pregătirea dascălilor şi chiar al vlădicilor ». În Ţara Românească, unde (în acelaşi secol, al XIV-lea) condiţiile istorice au permis « dublarea mitropoliei Ungrovlahiei » [22] sînt semnalate vestitele *Pripeale* ale monahului Filotei, « mici tropare care au circulat în manuscrise medievale în toate comunităţile slave ortodoxe » [23] (Dragomirna, Neamţ, Moscova, Arhanghelsk).

[13] Evangheliarul de la Reims (copie din secolul al XIV-lea a unui manuscris de la sfîrşitul secolului XII) a fost scris (partea cu litere cirilice) după cum a dovedit-o filologul rus Petre Biliarski, în 1848, pe pămînt românesc « de un român din Moldova ». Despre cealaltă parte a manuscrisului, scrisă în alfabet glagolitic, Bogdan Petriceicu Hasdeu afirma că aceste litere erau « absolutamente necunoscute românilor ». Totuşi, s-a observat că şi alte manuscrise, ca cel din Moscova (ms. 350, « Gosudarstvenîi istoriceskii muzei »), care provine tot din Moldova (Putna), conţin scriere glagolitică. În legătură cu istoria acestui evangheliar am reţinut şi faptul că ar conţine indicaţiile ehurilor bizantine.

[14] Ioan Iufu, *Mănăstirea Moldoviţa — centru cultural important din perioada culturii româneşti în limba slavonă (sec. XV—XVII)*, în *Mitropolia Moldovei şi Sucevei*, 1963, nr. 7—8, p. 428.

[15] Mănăstirea Studion a fost, pentru scurt timp, centru de cultură slavă. *Miscelaneul Zlatoust* (sec. al XV-lea), care face parte din aceeaşi colecţie, indică provenienţa manuscriselor: mănăstirea Studion.

[16] Astfel, *Mărgăritarul lui Ioan Gură de Aur*, manuscrisul mănăstirii Moldoviţa, a rămas la Suceviţa. Cîteva manuscrise ale mănăstirii Solca se află la Dragomirna şi Moldoviţa ş.a.m.d.

[17] Nicolae Iorga, *Istoria învăţămîntului românesc*, Bucureşti, 1971, p.3.

[18] Ioan Iufu, *op. cit.*, p. 428.

[19] Ioan G. Popescu este de părere că « *primele şcoli au existat, într-o formă foarte simplă, încă de cînd există religia şi biserica creştină pe aceste plaiuri* » (în *Biserica ortodoxă română*, 1969, nr. 9—10, p. 1028).

[20] *Ibidem*.

[21] Vezi nota 19.

[22] Emil Lăzărescu, *Nicodim de la Tismana şi rolul său în cultura veche românească*, în *Romanoslavica*, seria Istorie, IX, 1965.

[23] Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 166.

Figura lui Filotei, posedînd « cunoștințe muzicale deosebite », ca și renumele de care s-a bucurat opera sa, l-au determinat pe autor (I. G. Popescu) să afirme că ar fi avut și o școală de cîntări la Cozia, nedînd însă nici o lămurire în legătură cu ea [24].

Școala de la Putna, despre care există mai multe date și care, din punct de vedere muzicologic este de cea mai mare importanță, apare mai pe larg înfățișată, dar cu puține elemente diferențiate, în toate studiile. Gheorghe Ciobanu face presupunerea că ea ar fi continuat o școală mai veche, existentă la mănăstirea Neamț, argumentînd și cu faptul că primul stareț al mănăstirii Putna, arhimandritul Ioasaf, a fost adus de la Neamț, în 1470, cînd s-a sfințit mănăstirea Putna. În sprijinul acestei ipoteze am adăuga și faptul că, după cît se pare, privind transcrierea cîntării păstrate de la el, Ioasaf avea și o bogată experiență de psalt, dobîndită probabil la mănăstirea de la care venea [25].

Și asupra duratei școlii de la Putna există păreri diferite; astfel, după unii muzicologi (Gh. Ciobanu, O. L. Cosma și alții) ea ar fi activat de la sfîrșitul sec. al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului următor (fiind continuată în timpul lui Alexandru Lăpușneanu). După alții însă, școala și-ar fi încetat activitatea mai devreme, « școala de psaltichie » a lui Alexandru Lăpușneanu avîndu-și sediul la Suceava sau la Iași [26]. Ioan G. Popescu luînd ca argument scrisoarea domnitorului, din care reiese faima de care se bucura școala sa, înclina, tocmai din această rațiune, spre părerea că ea ar fi fost continuarea vechii școli putnene.

Un alt aspect, care s-a dovedit că merită atenția cercetătorilor, este profilul acestei școli. Credem de cuviință să subliniem aici punctul de vedere exprimat de Octavian Lazăr Cosma, că școala de la Putna trebuie privită ca școală în sensul propriu al cuvîntului, iar pe de altă parte, ca o școală muzicală de interpretare și creație [27].

În acest al doilea sens, Gh. Ciobanu a contribuit în mare măsură la conturarea profilului școlii putnene. Studiind manuscrisele provenind de la această mănăstire a reușit să stabilească — prin comparație și cu alte manuscrise — anumite trăsături specifice (de care ne vom ocupa la punctul destinat acestei probleme). Problema specificului putnean este încă în curs de cercetare, de o mare importanță în elucidarea ei fiind transcrierile manuscriselor muzicale. În acest sens trebuie menționată activitatea permanentă a lui Grigore Panțîru [28].

Ne exprimăm părerea că mai mult din acest punct de vedere, al specificității unui curent care s-ar traduce printr-o manieră anumită de cîntare, de interpretare sau de transcriere, au fost privite, aproape fără excepție, școlile mănăstirești de către muzicologii noștri [29], căci altfel la toate mănăstirile mari vor fi existat preocupări muzicale și sub aspect didactic.

Din cercetarea, de către Ioan Iufu, a celor 44 de manuscrise care au aparținut mănăstirii Moldovița, conținînd bogate informații privitoare la cultura acelei vremi, reiese și că acest lăcaș a fost, timp de trei secole și jumătate [30], o serioasă școală, bine organizată, avînd două cursuri, inferior și superior. Absolvenții cursului inferior se numeau « iscăliturari », adică dieci caligrafi, iar cei ai cursului superior « spunători »: cei ce învățau o carte de cult pe dinafară și știau să o și scrie. Aceștia din urmă, după ce absolveau școala, se întorceau în locurile de baștină sau colindau ținuturile în căutare de comenzi [31].

Două orientări care se conturează încă din secolul al XVI-lea se vor accentua în secolul al XVII-lea și cel următor: pe lîngă tradiția culturii răsăritene își face loc, coexistînd cu ea, gustul pentru gîndirea modernă, occidentală. În acest sens este bine cunoscut rolul unui Despot Vodă, Nicolaus Olahus, Petru Movilă. De asemenea, mai întîi sub influența propagandei luterane și calvine, cărțile de cult vor fi traduse în limba română și tipărite, încă din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. În primele decenii ale secolului următor,

[24] La sfîrșitul secolului al XV-lea este cunoscut Daniil de la Cozia ca « domesticos ». Cf. Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, București, 1973, p. 164.

[25] *Epsevsthe palai Adam* (A fost înșelat Adam), compoziția lui Ioasaf, a fost transcrisă de către bizantinologul Grigore Panțîru.

[26] Ștefan Meteș, *Școlile de muzică și cîntarea bisericească din Iași (1558) și București (1711—1823) și românii din Transilvania*, în *Mitropolia Ardealului*, X (1965), nr. 7—8. După opinia acestuia, școala lui Alexandru Lăpușneanu a fost la Iași.

[27] Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.*, p. 159.

[28] *Imnul Sfîntului Ioan de la Suceava*, *Sfinte Dumnezeule* de Eustatie, ms. 101, B.A.R., *Paharul mînturii* de Dometian Vlahul, ms. slavo-grec 283, B.A.R., ș.a.m.d.

[29] Iar termenul de « școli de psaltichie » întîlnit în legătură cu unele mănăstiri, în studiile lor, ne întărește această convingere.

[30] La jumătatea secolului al XVIII-lea fiind desființată de către Habsburgi.

[31] Dovada că se găseau comenzi o face chiar un manuscris din secolul XVI (ms. 113, *Penticostar*, f. 833 v., B.A.R.) aparținînd inițial mănăstirii Neamț: « *să se știe de ci(n)d am început a spune pe această carte* ». Cf. Ioan Iufu, *op. cit.*, p. 453.

prin grija mitropolitului Petru Movilă, vor lua ființă tipografii și în Țara Românească (Cîmpulung, 1635) și Moldova (Iași, 1642), limba română pătrunzînd tot mai mult în slujba bisericească [32].

Tot acum apar și cîteva traduceri după lucrări religioase, de mare însemnătate pentru dezvoltarea limbii române literare: *Cazania* (1643) tradusă și tipărită de mitropolitul Varlaam al Moldovei, traducerea *Psaltirii* (prima mare operă în versuri din literatură română, tradusă) a mitropolitului Dosoftei, *Biblia* în 1688 etc. Ca urmare a accesului tot mai larg la cultură, învățămîntului i se acordă o mai mare importanță; astfel, după modelul Academiei Kievo-Movilene — și chiar cu profesorii acesteia — va lua ființă, sub patronajul domnitorului Vasile Lupu, Colegiul de la Trei Ierarhi (1640), care va avea în program retorica, poezia, filozofia — la care Ioan G. Popescu adaugă și disciplinele științifice: aritmetica, geometria, astronomia și muzica, aceasta din urmă pe baza notației muzicale [33]. Limbile de predare erau latina, greaca și slavona. Din păcate școala nu s-a menținut multă vreme, după mazilirea domnitorului fiind desființată, dar spiritul în care a fost concepută s-a perpetuat, încît faima școlilor de mai tîrziu poate că aici trebuie căutată.

Despre Țara Românească a secolelor XVI—XVII neexistînd suficiente documente referitoare la muzica bisericească și propagarea ei, pe baza datelor care se cunosc, se fac în continuare doar presupuneri. Sînt atestate circulația — încă din secolul al XIII-lea — a manuscriselor fie în limba greacă, fie în traducere slavă, de asemenea, relațiile întreținute cu Athosul. Se știe că exista în sec. al XV-lea o bogată viață culturală, iar prin propaganda luterană (sec. al XVI-lea) s-au răspîndit cărțile de cult în traducere românească; se știe și de înființarea, în 1635, a tipografiei de la Cîmpulung. Pe lîngă lăcașuri ca Tismana, Cozia, Govora, Periș, Bistrița vor fi existat și școli mănăstirești. Muzicologii noștri și teologii se mai sprijină și pe informațiile de ordin muzical furnizate de Paul de Alep (în a doua jumătate a secolului al XVII-lea), dar asupra existenței unor școli de creație și interpretare muzicală de renume, mai rămîne încă de cercetat.

O școală care prin implicațiile în muzica bizantină la noi poate fi comparabilă Putnei este școala lui Constantin Brîncoveanu, de la începutul secolului al XVIII-lea [34]. După cum am încercat să arătăm înainte ea nu apare spontan, ci ca urmare a unui adevărat curent de românizare suprapus pe fondul unei tradiții muzicale bizantine adînc înrădăcinate în biserica română.

Constantin Brîncoveanu va continua acțiunea începută cu atîta folos de înaintașii săi; în spiritul acesta va apărea în 1713 și *Psaltichia românească* a Ieromonahului Filotei sin Agăi Jipei, marcînd prototipul seriei de cărți de acest fel [35]. Din punct de vedere muzical *Psaltichia românească* cuprinde cîntări care păstrează intacte melodiile variantelor grecești ale textelor, cîntări ale căror melodii sînt adaptate prozodiei și topicii românești, prescurtări ale unor cîntări mai vechi pentru a corespunde slujbei românești și creații proprii [36]. De aici reiese nu numai perpetuarea unor creații vechi în forma lor originală [37], ci și consecințele pe care adaptările, prescurtările ca și creațiile românești proprii le-au avut asupra evoluției cîntului bisericesc. În privința duratei școlii brîncovenești s-a formulat ipoteza că ar fi fost continuată prin Ioan Duma Brașoveanul în secolul al XVIII-lea și apoi prin Macarie și Anton Pann, în secolul al XIX-lea.

Ioan G. Popescu semnalează, în același studiu, «școala metropolitului Neofit» sub domnia lui Grigore Ghica, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, ca de sine stătătoare și unde, în 1751, un alt act de cultură, semnificativ pentru această perioadă, va fi *Psaltichia românească* a lui Ioan Duma Brașoveanul. Observăm că se repetă, în alți termeni,

[32] Din istorisirile lui Paul de Alep, în 1653, la Tîrgoviște, la slujba Învierii, canonul s-a cîntat «pe psaltichie» în limbile greacă și română. Cf. Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 171.

[33] Tot în timpul lui Vasile Lupu — arată Dimitrie Cantemir, în *Descriptio Moldaviae* — se introduce în biserică și cîntarea românească (de unde pînă atunci fusese numai grecească și slavonească). Cf. Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.*, p. 247.

[34] O atestare a școlii există din 1704. Din *Alexandria*, scrisă de ardeleanul Bucur Grămăticul, reiese că la această școală învățau 50 de copii conduși de dascălul Coman. Cf. Ioan G. Popescu, *op. cit.*, p. 1051.

[35] *Psaltichia românească* a lui Ioan Duma Brașoveanul; cea a lui Naum Rîmniceanu: *Psaltichie meșteșugul cîntărilor bisericești pe glasuri.*

[36] Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 171; Sebastian Barbu-Bucur, *Filotei sin Agăi Jipei — Prima psaltichie românească cunoscută pînă acum*, in *Biserica ortodoxă română*, 1969, nr. 9—10, p. 1067.

[37] La Biblioteca Universitară din Iași se află un manuscris din secolul al XVI-lea în care se găsește troparul *A lui Hrisafi către ucenici*, care apare în aceeași formă în *Psaltichia românească* a lui Filotei (S. B. Bucur, *op. cit.*, p. 1073).

discuţia privitoare la durata şcolii putnene şi credem că şi în acest caz este vorba de o continuare a şcolii brîncoveneşti care va activa, patronată doar de un alt domnitor (Grigore Ghica). În sprijinul acestei afirmaţii menţionăm şi unele similitudini observate de Sebastian Barbu Bucur între *Psaltichia românească* a lui Filotei sin Agăi Jipei şi cea a lui Duma din Braşov [38].

Tot la începutul secolului al XVIII-lea fiinţează o altă şcoală, ctitorie a Cantacuzinilor, la mănăstirea Colţea (« şcoala de la Colţea ») unde se învăţau: greaca, slavona (probabil şi latina), ştiinţele: aritmetica, geometria, muzica bisericească, acesteia din urmă fiindu-i rezervată o secţie specială. Absolvenţii secţiei muzicale a acestei şcoli, deveniţi dascăli ai diferitelor biserici ale Bucureştilor, aveau şi obligaţia să cînte slujba în cele două limbi: slavonă şi română, iar unul dintre ei să-i înveţe pe ucenici cîntările [39].

Despre Şcoala de la biserica Sf. Gheorghe Vechi cercetările nu au descoperit prea multe date. Există părerea unanimă că aici se învăţa muzica bisericească. Se presupune că nu după un sistem organizat, ci după auz. O. L. Cosma mai face precizarea că în 1754 preda aici dascălul Dima Cîntăreţul [40].

Sistematizarea predării muzicii bisericeşti pare să fi devenit o preocupare constantă a unor domnitori şi a clerului de abia din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Ca urmare a noilor măsuri (după reforma învăţămîntului înfăptuită în 1776 de Alexandru Ipsilanti), muzica de cult urmează să fie predată numai celor ce se vor dedica teologiei: absolvenţilor Academiei domneşti de la Sf. Sava, care urmau apoi, în acest scop, şcoala de teologie. Pentru cîntări era numit un dascăl aparte [41]. La fel, prin hrisovul din acelaşi an, 1776, al lui Grigore II Ghica, se prevedea un « dascăl de muzică » deosebit de cel pentru ştiinţele teologice, la Şcoala Sf. Nicolae din Iaşi fiind numit psaltul biv Izbaşu Evloghie [42].

Nu vom continua cu prezentarea datelor referitoare la şcolile secolului al XIX-lea, unde muzica bizantină intră pe un făgaş nou şi situaţia este mult mai clară şi cunoscută. Vom rezerva însă în continuare cîteva rînduri unor aspecte în directă legătură cu activitatea şcolilor, problemei manualelor şi celei a modului de cîntare (cu atît mai mult cu cît şcolile au fost privite din punctul de vedere al specificităţii).

În studiul intitulat *Propedii ale muzicii psaltice în notaţie cucuzeliană* [43], Sebastian Barbu Bucur arată că încă de la începutul secolului al XVI-lea a existat preocuparea pentru predarea metodică a muzicii psaltice (dat fiind numeroasele cîntări folosite de-a lungul anului). Dovada predării sistematice a muzicii de cult în Principate o fac manualele muzicale, propediile. Autorul studiului fixează ca prim manuscris de acest fel, descoperit pînă acum, pe cel a lui Eustatie de la Putna, din 1511 (fotomanuscris slavo-grec nr. 101, din B.A.R.). Reţinem de asemenea un alt tratat — al doilea în ordine cronologică — scris la mijlocul secolului al XVI-lea (manuscris grec I/26 BU « M. Eminescu », Iaşi), restul de manuscrise datînd în majoritatea lor de la mijlocul secolului al XVII-lea şi prima jumătate a secolului al XVIII-lea (ultima propedie e manuscrisul românesc 5970, din 1821). Dintre cele 33 de manuscrise prezentate, *Psaltichia românească* a Ieromonahului Filotei constituie pentru muzica românească, aşa cum observa şi Liviu Rusu, « prima bază temeinică ce o avem la îndemînă pentru studiul notaţiei muzicale bizantine aplicată la cîntarea textelor româneşti, de unde putem trece la căutarea unor date mai vechi» [44]. *Psaltichia românească* a lui Filotei cuprinde şi «propedia şi cu tot meşteşugul cît iaste în cea grecească», după cum îşi intitula opera.

Din cele expuse pînă aici ar rezulta o activitate pedagogică aproape continuă, pe bază de manuale, în muzica psaltică. Dar trebuie să adăugăm că paralel cu aceasta s-a menţinut secole de-a rîndul învăţarea muzicii psaltice după auz. Dovada o fac chiar manuscrisele, unele din secolul al XVIII-lea, manuscrise muzicale care nu conţin notaţie neumatică ci numai indicaţia ehurilor, aşa cum presupunea George Breazul pe baza unui Octoih din 1746, găsit la mănăstirea Neamţ.

[38] Sebastian Barbu Bucur reproduce un fragment din troparul *A lui Hrisafi către ucenici* din *Psaltichia românească* a lui Filotei, care se găseşte aproape identic şi în *Psaltichia* lui Ioan Duma (ca de altfel şi în cea a lui Naum Rimniceanul) *op. cit.*, p. 1073.

[39] Este menţionat ca dascăl de muzică (1734—1739) « Dima Cîntăreţul » (Ioan G. Popescu, *op. cit.*, p. 1035).

[40] O. L. Cosma, *op. cit.*, p. 370.

[41] Şcoala de teologie îşi avea sediul la mitropolie, iar pentru cîntări era la acea vreme dascălul Mihalache. Cf. I. G. Popescu, *op. cit.*, p. 1036.

[42] I. G. Popescu, *op. cit.*, p. 1036.

[43] Sebastian Barbu Bucur, *op. cit.*, S.C.I.A., Seria teatru, muzică, cinematografie, 21, nr. 1, 1974.

[44] Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 243.

Un alt aspect care apare în aproape toate studiile muzicologilor noştri, dar mai mult implicit şi nu ca o preocupare aparte, este stilul de cîntare a muzicii bizantine în biserica românească. Deşi sistemul celor opt glasuri al lui Ioan Damaschinul pătrunsese la români nu numai prin filieră slavă ci şi direct prin misionarii greci din Dobrogea, « modul de interpretare al cîntărilor era asemănător cu cel al bulgarilor şi sîrbilor, caracterizat, în secolele al XI-lea şi al XII-lea printr-un recitativ monoton, cu semnificaţie sobră, cu repetarea sunetelor pe una şi aceeaşi înălţime » [45]. Datele asupra acestei probleme sînt foarte puţine, întîmplătoare, foarte adesea cu multe spaţii goale, mai ales în ce priveşte trecutul îndepărtat. Din cercetarea manuscriselor de la Putna se observă, printre altele, că la cîntările preluate de la alţi melurgi, ambitusul depăşeşte octava, uneori atingînd şi tredecima, ceea ce pune în lumină arta vocală a cîntăreţilor putneni. Se mai constată şi evitarea salturilor mari, ceea ce, după Gheorghe Ciobanu, s-ar putea explica şi prin preferinţa limbii române pentru intervale mai mici.

« Amintirea acestei şcoli <. . .> se întîlneşte în acei *rospevi putnevski* care serveau <. . .> drept cantus firmus în creaţiile polifonice religioase ruse din secolele XVII – XVIII ». Teza lui Gh. Ciobanu deschide perspective de cercetare şi asupra evoluţiei scrierii putnene [46].

De asemenea, ni se pare important să amintim că la Putna exista sistemul de cîntare antifonic. Cîntările se învăţau în limbile greacă şi slavonă. De aici şi calitatea de « domestic » pe care şi-o atribuie Eustaţie Protopsaltul în *Irmologhionul* său.

O altă temă de investigare ar fi schimburile culturale peste hotarele ţării. Este bine cunoscută în acest sens scrisoarea domnitorului Alexandru Lăpuşneanu către biserica ortodoxă din Liov.

Evoluţia muzicii bizantine la noi poate fi privită cu cele două aspecte care se întrepătrund:

— evoluţia pe plan local a cîntărilor şi

— evoluţia muzicii bizantine constantinopolitane, influenţa acesteia asupra procesului evolutiv de la noi.

Pe plan local e lesne de înţeles că începînd cu « recitativul monoton » se petrec prefaceri mai întîi în limitele unor intervale mici şi vor continua în acelaşi fel, treptat, pînă mult mai tîrziu, în secolul al XVI-lea, în arta psalţilor putneni. Lipsa notării neumatice din manuscrisele muzicale vechi (şi chiar şi mai noi) unde sînt însemnate doar glasurile cîntărilor favorizează schimbările [47]. În spaţiile dintre mărturii (dacă vor fi fost trecute) s-au putut strecura şi inflexiuni melodice din partea locului, iar compoziţiile muzicale autohtone de mai tîrziu vin să întărească această afirmaţie [48]. În studiul *Cultura muzicală psaltică pe teritoriul României*, Gh. Ciobanu explică unele similitudini ca frecvenţa anumitor intervale, prin apropierea tot mai vădită a muzicii bizantine de folclor [49].

Pe de altă parte, evoluţia muzicii psaltice (şi e suficient să examinăm stilul de notaţie al manuscriselor, sau evoluţia modurilor, deşi tradiţia se va păstra, între anumite limite, nealterată) [50] s-a răsfrînt şi asupra românilor, fie prin circulaţia manuscriselor [51], fie prin pregătirea călugărilor români în centrele monahale ale ortodoxiei, mai cu seamă la Muntele Athos, sau prin venirea călugărilor sîrbi, bulgari, greci la mănăstirile noastre.

Epoca fanariotă (1711 – 1716 – 1821) a însemnat pe plan muzical religios impunerea gustului pentru muzica grecească şi adoptarea [52] în cele din urmă a acesteia, aşa cum se prezenta la acea dată. Totuşi, activitatea unor psalţi români (Ioan Duma Braşoveanul, Şărban

[45] Ioan G. Popescu, *op. cit.*, p. 1029.

[46] Gheorghe Ciobanu, *Şcoala muzicală de la Putna*, in *Muzica*, 1965, nr. 9, p. 16.

[47] Vezi şi manuscrisul (ms. nr. 682, B.A.R.) din secolele XI – XII semnalat de C. C. Ghenea, *Din trecutul culturii muzicale româneşti*, Bucureşti, 1965.

[48] Sînt cunoscute cîntările: *Epsevsthe palai Adam*, a arhimandritului Ioasaf (sec. al XV-lea), *Chinonicul de la Vecernia de miercuri* şi *Paharul mîntuirii* a lui Dometian Vlahul, *Imnul Sfîntului Ioan cel Nou* de Eustatie etc.

[49] Cf. O. L. Cosma, *op. cit.*, p. 251.

[50] Ioan D. Petrescu, *Études de paléographie musicale byzantine*, Bucureşti, 1967.

[51] *Istoria literaturii române*, vol. 1, Bucureşti, 1965; Nestor Vornicescu Severineanul, episcop-vicar, *Scrieri bizantino-ecleziastice în ţările române (secolele XIV – XV)*, în *Mitropolia Olteniei*, XXIII (1971), nr. 7 – 8, p. 479.

[52] La aceasta au contribuit şi unii psalţi şi protopsalţi greci, ca Anastasie Rapsaniotul, Agapie Paliermul, Dionisie Fotino, Grigore Lampadarul, Petru Vizantie, Petru Efesiu, (Gh. Ciobanu, *op. cit.*, p. 173).

Protopsaltul, Constantin vtori psalt, Naum Rîmniceanul și alții) a dus la impunerea unor trăsături românești, încît în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea se întîlnește specificația « vlahica » la unele cîntări.

Referindu-se la o situație mai recentă (epoca fanariotă) a cauzelor evoluției muzicii noastre psaltice în legătură cu cea grecească, Gh. Ciobanu arată că nu a fost posibil să se ajungă la o muzică proprie românească din cauza credinței unei grupări conservatoare, care considera că nu numai limba greacă ci și muzica respectivă sînt insuflate de duhul sfînt, precum și a opoziției fățișe a călugărilor greci din Principate, care dispuneau de putere [53]. Acțiunea de generalizare a cultului în limba română, semnalată și în sinteza lui Octavian Lazăr Cosma [54], a avut o dublă reacție: dat fiind ecoul pe care ampla campanie de românizare a slujbei (mai puțin cîntările) l-a avut în mijlocul poporului, domnitorii și înalții clerici (chiar de origină greacă) [55] i-au acordat tot sprijinul înființînd școli, tipărind cărți de cult în românește, obligîndu-i chiar pe dascăli să învețe carte românească. De cealaltă parte s-a situat rezistența unor boieri și călugări greci care au înlesnit acțiuni înnoitoare pentru cultura greacă (acceptînd și influențele culturii occidentale). « Renașterea greacă » de la noi nu a putut stăvili însă valul reformator odată pornit, servind pînă la urmă, contrar scopului inițial, la trezirea conștiinței de sine a poporului român și deci la deplina asimilare a limbii române.

Istoria i-a oferit, pentru prima dată Ieromonahului Filotei sin Agăi Jipei șansa de-a finaliza acțiunea de traducere pornită mai înainte; *Psaltichia românească* reprezintă, prin sinteza pe care o realizează, un act hotărîtor pentru evoluția ulterioară a muzicii psaltice românești. Dar românizarea cîntărilor, chiar dacă după « momentul Filotei » acțiunea s-a repetat și amplificat, s-a desfășurat mai lent, fie datorită unității modale a cîntărilor și a sistemului bine stabilit de intonare (formule melodice, schimbări de glasuri, toate după reguli fixe) de tradiție bizantină, fie din cauza tutelei eclesiastice grecești.

Din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea o altă influență se va face simțită mai ales în Țara Românească și sudul Moldovei: cea orientală. Excesiva ornamentație, melismele și cromatismele de proveniență turcă (în special), greacă, arabă etc. vor pătrunde, prin intermediul unor psalți receptivi la muzica profană, în muzica bisericească. Dar numai unele cîntări au suferit transformări radicale celelalte păstrîndu-și structura modală, cadențele etc. intacte [56]. Totuși, în linii mari — așa cum explică și Ion D. Petrescu în *Études de Paléographie musicale byzantine* — dat fiind puternica tradiție bizantină —, muzica a rămas neschimbată.

La începutul secolului al XIX-lea, datorită unei mulțimi de elemente noi apărute în practică, se impunea și o reorganizare a sistemului teoretic muzical care să fie apoi generalizată cu scopul păstrării unității cîntărilor. Vechea notație neumatică continuă să fie folosită pînă la această dată. În 1814, prin Reforma lui Hrisant [57], muzica psaltică adoptă o serie de înnoiri: denumirea înălțimii sunetelor și împărțirea tonurilor scării muzicale, fixarea tactului etc. Astfel se ajunge la situația ca între muzica bisericească de pînă la reformă și cea « actuală » să se producă o ruptură care a făcut ca muzica veche să fie repede uitată, psalții din zilele noastre nemaiputînd să transcrie notația din trecut [58]. Din aceste motive s-a și propus, de către numeroși muzicologi, investigarea neîntîrziată a unui fond cultural de neprețuită valoare pentru prezentul și viitorul muzicii românești. « O preocupare în acest sens presupune totodată colaționarea manuscriselor de muzică bisericească, însoțită de cercetarea însemnărilor teoretice ce se găsesc uneori în ele; studierea lor critică rămîne o sarcină de viitor de cea mai acută necesitate, fără de care nu putem concepe o activitate muzicologică » [59].

Datorită vastității materialului de studiat, unii muzicologi și teologi și-au restrîns tema investigațiilor la o anumită perioadă a muzicii bizantine sau la creațiile unora dintre

[53] *Ibidem*, p. 173.

[54] O. L. Cosma, *op. cit.*, p. 367.

[55] Constantin Brîncoveanul, Constantin Mavrocordat, Grigore II Ghica, Alexandru Ipsilanti, Alexandru Moruzi, Mitropolitul Dosoftei Filitis.

[56] « Dacă unele ehuri < și cîntări, ca prosomiile > s-au păstrat aproape intacte, altele, printre care și ehul I, au suferit transformări » (Gh. Ciobanu, *Muzica bizantină*, în *Studii de muzicologie*, vol. VI, București, 1970, p. 90).

[57] Înfăptuită împreună cu Hurmuz Hartofilax și Grigore Levitul.

[58] Grigore Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, București, 1971, p. 175.

[59] Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 240.

psalţii vestiţi, de numele cărora se leagă şcolile de psaltichie [60]. Au fost semnalate manuscrise sau piese muzicale de mare importanţă [61]. Bibliotecile ţării pun la dispoziţie un fond bogat de manuscrise, studierea lor materializîndu-se (în afară de studii, transcrieri) şi în bibliografii ale cîntărilor sau ale manuscriselor muzicale [62], deosebit de importante pentru studiile viitoare. Muzicologi care şi-au dedicat o bună parte din activitate studierii sistemului teoretic şi transcrierilor au dat deja lucrări adeseori citate în sintezele care s-au alcătuit despre muzica românească.

Pe bună dreptate poate fi considerat Ioan D. Petrescu întemeietorul şi deschizătorul de drum al paleografiei muzicale româneşti. Posedînd o solidă cultură muzicală el a dus de-a lungul întregii sale vieţi o intensă activitate de cercetător, prin studiile publicate reuşind să elucideze unele dintre cele mai dificile aspecte ale muzicii bizantine. Încununarea activităţii sale, *Études de paléographie musicale byzantine*, cea mai vastă lucrare românească de acest fel, este de mare interes atît pentru cercetătorii români cît şi străini, prin originalitatea dezbaterii unor aspecte (I. D. Petrescu are o teorie proprie asupra modurilor muzicii bizantine şi asupra semnelor hironomice), prin caracterul ştiinţific şi noutatea unor teorii datorate îndelungatei practici muzicale a autorului (el fiind de părere că transcrierea trebuie să ţină seama de tradiţia nealterată ce leagă practica bisericilor din Orient, fără să fie rigidă. Cu ajutorul unei selecţii critice pot fi găsite, după părerea sa, în practica actuală, elemente ale vechii tradiţii medievale). Încă din introducere şi din scurtul istoric asupra muzicii bizantine sînt exprimate principiile care stau la baza tratatului: studierea modurilor, « stîlpii muzicii bizantine » (insistînd pe textele notate, coroborate cu tratatele teoretice), tradiţia vie şi alte elemente adiacente, şi unitatea manuscriselor medievale (începînd cu secolele IX–XIII şi pînă în secolul al XVIII-lea). Prima dintre cele două părţi ale lucrării are un profil teoretic (după succinta introducere în obiectul cercetării, atenţia autorului se concentrează asupra esenţei modurilor, asupra cadenţelor şi formulelor însoţind explicaţiile cu exemple muzicale şi punînd în valoare şi aspecte mai puţin cunoscute sau controversate, ca acela al modurilor mijlocii).

Partea a doua (Transcripta) cuprinde un număr impresionant de transcrieri în paralel (de la trei la douăsprezece manuscrise pe sistem) şi aşezate în ordinea glasurilor. La sfîrşit, cele 31 de facsimile dau posibilitatea unei confruntări a transcrierilor cu manuscrisele cu notaţie neumatică. Aici am putea face avertizarea, cel puţin pentru cei ce se află la început de drum în cercetarea muzicii bizantine, că pentru edificarea lor aceste facsimile sînt insuficiente iar transcrierile credem că ar fi trebuit să aibă — deasupra unui singur portativ din sistem — scrierea originală, neumatică, pentru a demonstra o dată în plus principiile teoretice expuse.

Plecînd de la această idee, probabil, Grigore Panţîru a alcătuit un foarte folositor manual, intitulat *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, care împlineşte şi această calitate. Cartea se adresează « tuturor muzicienilor şi cunoscătorilor ai muzicii apusene » şi prezintă, aşa cum autorul însuşi declară, o sinteză a cercetărilor făcute pînă acum în acest domeniu. Scrisă într-un limbaj accesibil şi în acelaşi timp ştiinţific, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine* reuşeşte, pe parcursul celor 19 capitole, să trateze în ordine cronologică toate aspectele teoretice ale muzicii bizantine (rezervînd însă mai mult spaţiu — toată partea a doua — muzicii psaltice actuale). Tratatul abundă în exemple muzicale şi exerciţii de transcriere, avînd şi calitatea unei perfecte sistematizări a materialului teoretic — în tabele — a ehurilor, semnelor intervalice, mărturiilor etc. Toate acestea ca şi bogata bibliografie indicată contribuie cu succes la atingerea scopului autorului, de a pune la dispoziţie toate mijloacele necesare pătrunderii în problemele atît de interesante şi de particulare ale muzicii bizantine.

În prefaţa cărţii, Ioan D. Petrescu adresa mulţumiri Uniunii Compozitorilor care a încurajat publicarea studiilor, făcute timp de 25 de ani. Trebuie să adăugăm că muzicologi

[60] S. Barbu Bucur, figuri de psalţi: *Filotei sin Agăi Jipei-prima psaltichie românească cunoscută pînă acum*, *Biserica ortodoxă română*, 1969, nr. 9–10; *Naum Rimniceanul*, în *Studii de muzicologie*, vol. IX, Bucureşti, 1973, p. 147; Gh. Ciobanu, *Şcoala muzicală de la Putna* în *Muzica*, 1965, nr. 9, p. 16; Grigore Panţîru, *Şcoala muzicală de la Putna*, în *Studii de muzicologie*, vol. VI, Bucureşti, 1970, p. 31; Studii teoretice: I. D. Petrescu, *op. cit.*; Gh. Ciobanu, *Muzica bizantină*; Gr. Panţîru, *Notaţia şi ehurile*...

[61] C. C. Ghenea, *op. cit.*; Gr. Panţîru, *op. cit.*; Gh. Ciobanu, *op. cit.*

[62] Nicu Moldoveanu, *Catalogul manuscriselor muzicale bizantine vechi din bibliotecile româneşti*; Marin Ionescu, *Bibliografia cîntărilor din manuscrisele de la Putna* (lucrări în manuscris, la Biblioteca Centrală de Stat).

ca Gheorghe Ciobanu, Grigore Panţîru au adus de asemenea contribuţii valoroase muzicologiei româneşti prin neîntrerupta cercetare, transcriere şi sintetizare. Alături de ei Octavian Lazăr Cosma, Liviu Rusu, Sebastian Barbu Bucur, Viorel Cosma, C. C. Ghenea, Nicolae Lungu, Nicu Moldoveanu, Marin Ionescu au abordat diferite aspecte ale muzicii bizantine, aspecte care au constituit în cea mai mare parte obiectul expunerii noastre de mai sus. Publicaţiile — deşi relativ puţine, dat fiind numărul restrîns de cercetători — ca şi participările specialiştilor români la congresele internaţionale de studii bizantine au avut ca rezultat determinarea unui interes sporit pentru instruirea tinerilor în paleografie muzicală, interes concretizat prin înscrierea unor cursuri de acest fel în programa conservatoarelor din Bucureşti şi Iaşi. Se realizează astfel premisele unei activităţi ştiinţifice pentru cunoaşterea unuia dintre fenomenele atît de caracteristice ale vechii culturi muzicale româneşti.

CONTRIBUTIONS DE LA MUSICOLOGIE ROUMAINE ACTUELLE À L'ÉTUDE DE LA MUSIQUE BYZANTINE EN ROUMANIE

RÉSUMÉ

Dans la présente étude on discute successivement des principales recherches scientifiques des musicologues roumains, des traits principaux, des aspects comme: ancienneté et continuité de la musique byzantine en Roumanie; présentation des manuscrits; leur circulation; figures représentatives des chantres; leurs œuvres; écoles de musique byzantine appartenant aux monastères; enseignement musical et les propédies (manuels de musique ecclésiastique); style interprétatif des chantres; aspects de la tradition et de l'évolution de la musique byzantine; exposé des problèmes théoriques de la musique byzantine.

L'auteur a corroboré les informations respectives, en les enrichissant parfois de données historiques et philologiques, en comparant certaines hypothèses et en exprimant des opinions personnelles (par exemple, l'existence de quelques-unes des écoles musicales byzantines).

Étant données les conditions d'un ordre très particulier du déploiement de l'orthodoxie en Transylvanie — c'est d'ailleurs, pour cette raison qu'elle occupe dans les études de paléographie musicale, un chapitre distinct — l'auteur s'y réfère seulement à la situation de la Valachie et à celle, très semblable, de Moldavie.

L'originalité de la musique byzantine et l'importance qu'elle présente pour l'ensemble de la musique roumaine, réclame, vu le nombre relativement réduit de travaux existants, un intérêt accru vis-à-vis de ce domaine.

PROPEDII ALE MUZICII PSALTICE ÎN NOTAȚIE CUCUZELIANĂ (II)

de SEBASTIAN BARBU-BUCUR

XVII. *Ms. gr. nr.* 640, secolul al XVIII-lea[48], este un *anastasimatar* de 369 fol. (15 × 10 cm) — cu notație cucuzeliană și text în limba greacă medievală —, ce provine de la Mănăstirea Rîșca, dăruit de Ministerul Cultelor și Instrucției publice Administrației casei bisericii, cu adresa nr. 24 100 din 1 decembrie 1904.

Pe fol. 1^{v} — în limba română cu litere chirilice — găsim însemnarea: « Acest Anastasimatar ieste al meu, cumpărat cu drepți bani<i> mei adică cumpărat din orașul Iașului și cine se va ispiti să-l fure, să nu aibe parte cu cei ce să slăvesc întrînsul 1818 sept. 13 » <cu semnătură indescifrabilă>, iar la sfîrșitul manuscrisului (fol. 369^{v}) scrie: « Anastasimatar <. . .> al psaltului Demetrake ».

Manuscrisul conține o « scurtă introducere asupra muzicii psaltice » (fol. $4^{r}-8^{v}$), căreia îi lipsește începutul (fol. 3^{r-v}).

Propedia cuprinde semnele: somata, pnevmata și hironomice, ritmice, de expresie și dinamice, ftorale și combinații de semne, mult mai puține decît cele din manuscrisul lui Filotei și redate în altă ordine. Exercițiile de *paralaghie* sau « schimbările celor opt glasuri » (fol. 8^{r}) sînt mai dezvoltate decît la Filotei (fol. 70^{v}), apehemate nu are, iar *roata glasurilor* (fol. 8^{v}) — cu care se încheie propedia (fig. 11) — este simplă, conținînd numai mărturiile fiecărui glas însoțite de silabele mnemotehnice corespunzătoare: neanes, nana, aghia etc., cea a glasului I-iu (ananes) lipsind.

XVIII. *Ms. gr. nr.* 648, secolul al XVIII-lea [49], este o *psaltichie* scrisă foarte frumos, clar și îngrijit, de 194 fol. (14 × 19 cm) — cu notația cucuzeliană și text în limba greacă medievală — cumpărată de la anticarul Alb. Zurebel la 2/15 decembrie 1900 de către Muzeul de antichități.

La început (fol. $1^{r}-8^{r}$), manuscrisul are o « scurtă introducere a muzicii psaltice » cu inc.: « 'Αρχὴ σὺν θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς-τέχνης » <« Începutul seamnelor meșteșugului psaltichiei »>.

Propedia cuprinde semnele: somata, pnevmata și hironomice, ritmice, de expresie și dinamice, stricările glasurilor sau ftoralele (fol. 3^{v}), combinații de semne ascendente și descendente (fol. $4^{r}-5^{v}$), exerciții de *paralaghie* (fol. 6^{r}) însoțite de mărturiile corespunzătoare, sau schimbările celor opt glasuri, mai lungi decît cele din ms. lui Filotei (fol. 70^{v}), *apehematele* (cîte una pentru fiecare glas) și *roata glasurilor* (fol. 8^{r}) simplă, indicînd doar mărturiile ehurilor și silabele mnemotehnice corespunzătoare: ananes, neanes, nana etc. (fig. 12).

XIX. *Ms. gr. nr.* 649, secolul al XVIII-lea [50], este o *psaltichie* — cu notație cucuzeliană și text în limba greacă medievală — de 175 fol. (14 × 10 cm), provenind de la Muzeul de antichități.

La început (fol. $1-5^{v}$), manuscrisul are o « scurtă introducere despre muzica bisericească », ce cuprinde un număr de 48 semne: somata, pnevmata și hironomice, ritmice,

[48] Constantin Litzica, *Catalogul manuscriptelor grecești*, Edit. Acad., București, 1909, p. 211.

[49] *Ibidem*, p. 222.

[50] *Ibidem*



Fig. 11. — *Roata glasurilor*. Ms. gr. nr. 640, fol. 8^v.

de expresie și dinamice apoi ftorale, în categoria cărora sînt incluse și imifonos și imiftoron; la fol. 3^r se află *roata glasurilor* (fig. 13) simplă, conținînd numai mărturiile ehurilor autentice și plagale, însoțite de silabele mnemotehnice corespunzătoare: ananes, neanes, nana etc. Urmează schimbările celor opt glasuri (fol. 3^v), mai dezvoltate decît cele din ms. lui Filotei și combinații de semne (fol. 4^r-5^v) ascendente și descendente — foarte puține în comparație cu Filotei — cu care se încheie propedia.

XX. *Ms. gr. nr. 661*, secolul al XVIII-lea (1737) [51], este un *anastasimatar* de 325 fol. (15 × 10 cm) — cu notație cucuzeliană și text în limba greacă medievală —, provenind de la Mănăstirea Rîșca și dăruit Academiei de Ministerul Cultelor și Instrucției publice, la 1 decembrie 1904.

Pe verso-ul copertei de început citim: « τὸ παρὸν ἀναστασιματάριον ὑπάρχει καμοῦ Σεραφειμ » ‹« Anastasimatarul de față este al meu Serafim »›, iar mai jos găsim iscălitura în monocodil: « Σεραφεὶμ ἱερομόναχος Σιμοπετριτης, 1792, ' Ιουνίου 15 » ‹ « Serafim ieromonahul din Simopetra, 1792, Iunie 15» ›, notiță tîrzie — ulterioară scrierii manuscrisului — ce indică posesia și nu vechimea.

La început (fol. $1-5^v$), manuscrisul are o « scurtă introducere a muzicii psaltice » care cuprinde semnele: somata, pnevmata și hironomice, ritmice, de expresie și dinamice, combinații de semne, ftorale (fol. 4^r), exerciții de *paralaghie* și *apehematele* ehurilor.

XXI. *Ms. rom. nr. 4 305*, secolul al XVIII-lea, este o *psaltichie românească* ce conține 339 fol. scrisă de Ioan sin Radului Duma Brașoveanu, « în zilele prea luminatului Domn Ioan Grigorie Ghica Voevod, păstorind în arhierescul scaun al Mitropoliei. . . chir Neofit, la anii de la facerea lumii 7259, iar de la Hristos 1751 luna lui August 1 dni » (fol. 1 prefață).

Manuscrisul este unul din cele mai frumoase exemplare de acest fel ce ni s-au transmis din secolul al XVIII-lea. El provine din biblioteca Mitropolitului Iosif Naniescu.

Studiind comparativ fiecare piesă din manuscrisul lui Filotei și cel al lui Duma, arătînd într-un tablou sinoptic corespondența tuturor cîntărilor am constatat identitatea absolută la majoritatea cîntărilor cuprinse în cele două psaltichii, cea de-a doua fiind copia fidelă a celei dintîi [52]. Față de lucrarea lui Filotei, manuscrisul lui Duma este însă completat cu noi cîntări. După titlu și *predoslovie* (fol. 1^v-3^v) manuscrisul continuă cu o « *propedie* și cu

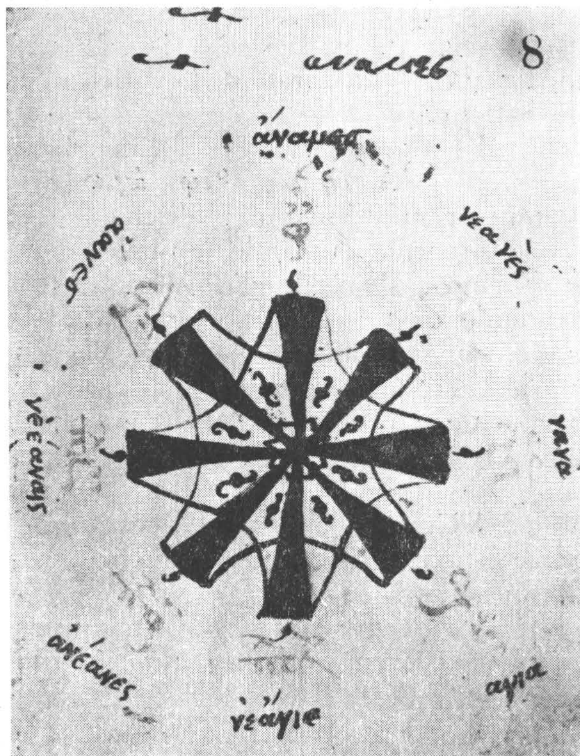


Fig. 12. — *Roata glasurilor*. Ms. gr. nr. 648, fol. 8^r.

[51] *Ibidem*; vezi și I. D. Petrescu, *Études de paléographie musicale byzantine*, București, 1967, p. 675.

[52] Vezi Sebastian Barbu-Bucur, *Ioan sin Radului Duma Brașoveanu*, în *Studii de muzicologie*, Vol. X, 1974.

tot meșteșugul» (fol. 4ʳ–7ʳ) ce cuprinde (identic cu Filotei) semnele: somata, pnevmata și hironomice, ritmice, de expresie și dinamice, stricările glasurilor sau ftorale, combinații de semne ascendente și descendente, *apehematele* sau « glăsuirile după fiește care glas », cum le numește Filotei. Urmează apoi troparul « lui Hrisafi către ucenici » (fol. 7ʳ) și exerciții de *paralaghie* sau « schimbările celor opt ehuri » cu care se încheie propedia. *Roata glasurilor* lipsește din manuscrisul lui Duma.

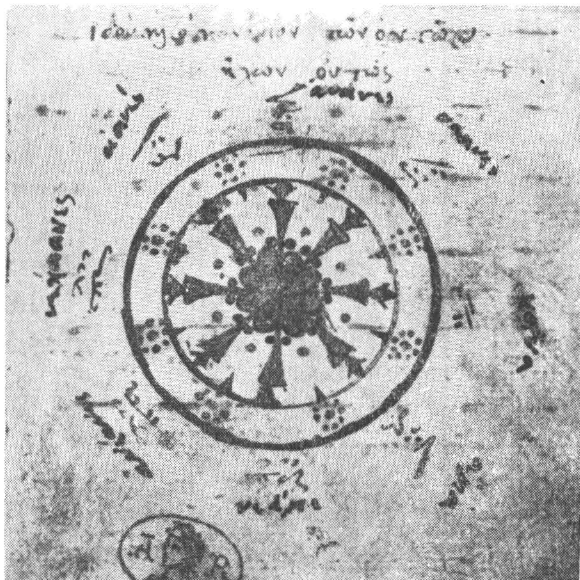


Fig. 13. — *Roata glasurilor*. Ms. gr. nr. 649, fol. 3ʳ.

XXII. Ms. *gr. nr.* 923, secolul al XVIII-lea (1780) [53], este un « tractat anonim de muzică » de 57 fol. scrise și 86 fol. goale (format 24 ×17).

La începutul manuscrisului (fol. 1ʳ –2ᵛ) se află o *prefață* și o dedicație în limba greacă către mitropolitul Delconului, a lui Ioan (?) ‹. . .› anul 1780, Constantinopol.

La fol. 21ᵛ citim (în lb. gr.): « Catalog de cîți în diferite timpuri s-au evidențiat în ale musichiei după alfabet ».

La fol. 23ʳ: « Învățătură elementară a musichiei laice — dinafară, *macamuri* ‹*subl. n.*›, care se numesc și *mimiuri* ‹*subl. n.*› ».

La fol. 42ʳ –53ʳ : « Din tîlmăcirea muzicii preotului Ioan Plusiadin ».

La fol. 53ʳ –58ʳ : « Din tîlmăcirea lui Ioan Cucuzel ».

La fol. 3ʳ, ca început și titlu după prefață, unde începe gramatica, citim: « ἰσαγωγή μουσικῆς », termen propriu pentru denumirea gramaticilor și care corespunde cuvîntului « introducere », și pe care îl întîlnim pentru prima dată în manuscrisele psaltice din secolul al XVIII-lea.

Ca și în celelalte *propedii* găsim aici semnele: somata, pnevmata și hironomice, ritmice, de expresie și dinamice, combinații de semne și ftoralele ehurilor.

La fol. 12ʳ sînt trecute mărturiile și denumirile vechi antice ale ehurilor autentice și plagale: [illegible] =δώριος (dorios, gl. I); [illegible] =ὑποδόριος (ipodorios, gl. V); [illegible] =λύδιος (lidian, gl. II); [illegible] =ὑπολύδιος (ipolidios, gl. VI); [illegible] =φρύγιος (frigios, gl. III); [illegible]=ὑποφρύγιος (ipofrigios, gl. VII); [illegible] =μύλησιος (milisios, gl. IV) și [illegible]=ὕπομυλήσιως (ipomilisios, gl. VIII). De notat că manuscrisele și tratatele teoretice din secolul al XVIII-lea numesc uneori ehurile IV și VIII milesian și respectiv ipomilesian — ca în manuscrisul de față — în loc de mixolidian și hipomixolidian, ca în majoritatea manuscriselor.

În continuare (fol. 12ʳ –20ᵛ) urmează *apehematele* și exercițiile de *paralaghie*, iar la fol. 21ʳ se află *roata glasurilor* (fig. 14) formată din șase cercuri, redînd mărturiile și ftoralele ehurilor, cu care se încheie acest manuscris pe care-l considerăm cea mai completă propedie a muzicii psaltice.

XXIII. Ms. *gr. nr.* 153, secolul al XVIII-lea, este o *psaltichie* de 101 fol. (14 ×10 cm) — cu notație cucuzeliană și text în limba greacă medievală — ce provine din biblioteca episcopului Dionisie de la Buzău, dăruită Academiei de Ministerul Cultelor și Instrucției publice la 17 septembrie 1897 [54].

Pe manuscris găsim cîteva însemnări făcute de copist (în limba română cu litere chirilice) care ne ajută la datarea documentului și la stabilirea cîtorva date biografice personale. Le redăm, selectiv, în continuare:

— « Și am scris eu robul lui D-zeu Ianake sin Popa David ot sfînta episcopie a Buzăului

[53] Nestor Camariano, *Catalogul manuscriselor grecești*, tomul II, Bibl. Acad. București, 1940, p. 29; George Breazul, *Învățămîntul muzical în Principatele românești, de la primele începuturi pînă la sfîrșitul sec. XVIII*, în George Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. 2, ediție îngrijită și prefațată de Gheorghe Firca, București, 1970, p. 46; Grigore Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, București, 1971, p. 304.

[54] Constantin Litzica, *op. cit.*, p. 217; George Breazul, *op. cit.*, p. 46.

și a scris cînd a ieșit și a mers la Mănăstirea Banului » <. . .> ș-a șăzut pînă la 1780. Leat 82 nov. 20. Și am venit la Buzău la leat 82 dec. 18 » (fol. 1^{v});

— « *Mai 28/1746 s-au născut robul lui Dumnezeu Ianache* » <subl. n.> (fol. 88^{v} jos);

— « Leat 1790 Aug. 1 Joi au răposat kir Lambrino și Vineri a doua zi l-a îngropat. Și am însemnat ca pentru multú prieteșugul ce am avut amîndoi să nu-l uite <sic> cè cînd voi ceti să zic D-zeu să-l ierte » (fol. 100^{v});

— « Să știe că această psaltichie iaste a lui Ianache paracliserul Mănăstirii Banului și am scris cînd învățam la meșteșugul psaltichiei la cuviosul între ieromonahi kir Ioanichie egumenul sfintei mănăstirii Banului și am scris eu mult păcătosul 1782 August 8 » (fol. 101^{v}).

Așadar, ne apare clar că manuscrisul a fost scris la anul 1780, de Ianache sin Pop David în Mănăstirea Banului.

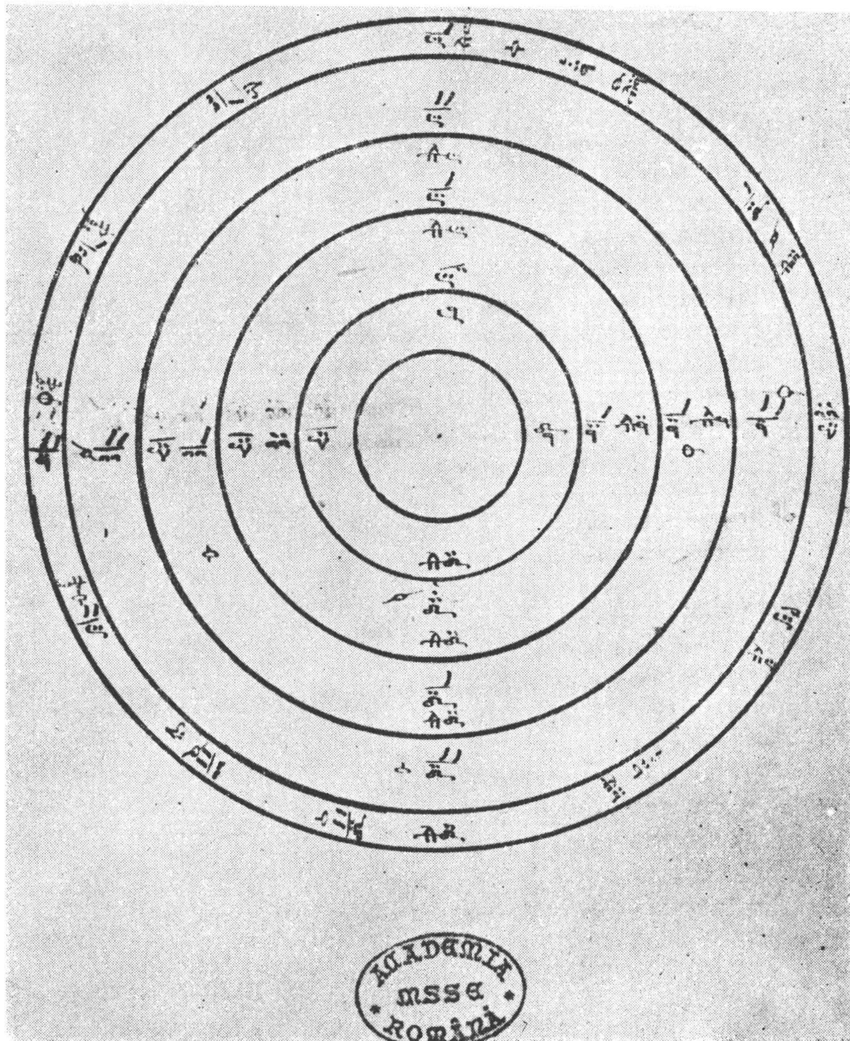


Fig. 14. — *Roata glasurilor*. Ms. gr. nr. 923, fol. 21^{r}.

Între filele $9^{r}-15^{r}$ manuscrisul conține o « Introducere asupra semnelor muzicale » cu inc.: « Ἀρχὴ σὺν θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς-τέχνης » <« Începutul. . . seamnelor meșteșugului psaltichiei. . . »>

Propedia cuprinde semnele: somata, pnevmata și hironomice sau marile hipostaze ritmice, de expresie și dinamice (fol. $9^{r}-11^{v}$), stricările glasurilor sau ftorale (fol. 12^{r}), combinații de semne (fol. $12^{v}-14^{v}$), *apehematele* și schimbările celor opt glasuri foarte scurte, identice cu cele din ms. gr. 1096.

XXIV. *Ms. rom. nr. 3 210*, secolul al XVIII-lea, este o *psaltichie* de 61 fol. (12 × 16 cm) — cu notație cucuzeliană și text în limba română [55] cu litere chirilice și în limba greacă

[55] În limba română sînt scrise gramatica (fol. $1^{r}-10^{r}$) și un număr de șase cîntări (fol 8^{v}, $31^{r}-35^{v}$ și 58^{v}), restul fiind în limba greacă.

medievală —, scrisă în anul 1788 de Naum Rîmniceanu [56] și dăruită Academiei de C. Erbiceanu la 18/31 martie 1909.

Între fol. 1r și 10r, manuscrisul conține o *propedie*. Pe fol. 1r citim în chirilică: « Începutul... seamnelor meșteșugului psaltichiei, al glasurilor celor suitoare și celor pogorîtoare, al trupurilor și al duhurilor și a toată darea îndămînă și urmarea, carea s-au alcătuit într-însă de cei vechi și cei noi făcători, carii după vremi s-au arătat... ».

Propedia cuprinde, ca și cea a lui Filotei (cu care se aseamănă), semnele: somata, pnevmata și hironomice, ritmice, de expresie și dinamice, după care Naum adaugă pe imifonos și imiftoros (fol. 2v). Filotei pune aceste semne după ftorale (fol. 69r), adică la locul lor, « Căci de la cei vechi să zice stricare » (avînd deci rol de ftora). Urmează stricările glasurilor sau ftoralele și combinațiile de semne ascendente și descendente (fol. 3v—4r),care nu mai sînt identice cu cele ale lui Filotei (fol. 69r—v).

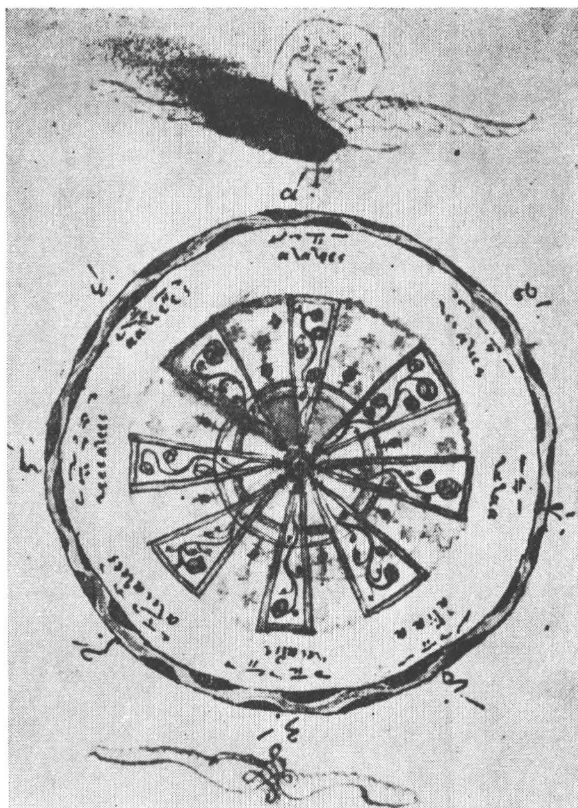


Fig. 15. — *Roata glasurilor*. Ms. rom. nr. 3 210, fol. 9v.

Între combinațiile de semne și între « glăsuirile după fieste care glas », Naum are patru pagini de exerciții de *paralaghie* (pe care la Filotei nu le găsim), unde citim: « Începutul al dulcii și foarte de folos paralaghii, care să începe de la ananes și să înalță și să pogoară pînă la al șaptelea glas » [57] (fol. 5r — 7r).

Urmează apoi *apehematele* sau « glăsuirile după fieste care glas » (fol. 7v — 8v) identice cu cele ale lui Filotei (fol. 69v — 70r).

La fol. 8r se află troparul lui Hrisafi către ucenici gl. I, identic cu cel din manuscrisul lui Filotei (fol. 70r—v) și al lui Duma (fol. 7r), iar la fol. 9v se află *roata glasurilor* (fig. 15) simplă, indicînd numai silabele mnemotehnice corespunzătoare fiecărui glas: ananes, neanes, nana etc., însoțite de formule scurte intonaționale care nu se mai găsesc decît în *roata glasurilor* lui Filotei.

Fol. 10r, cu care se și încheie propedia lui Naum, cuprinde — pentru prima dată în limba română — *Schimbările celor opt glasuri, în chipul copacului* [58] (fig. 16), cu opt crengi, patru pe stînga și patru pe dreapta. Pe partea stîngă fiecare creangă are cîte patru secunde descendente însoțite de mărturii ce indică ehurile plagale, lăturașe sau derivate, iar pe partea dreaptă fiecare

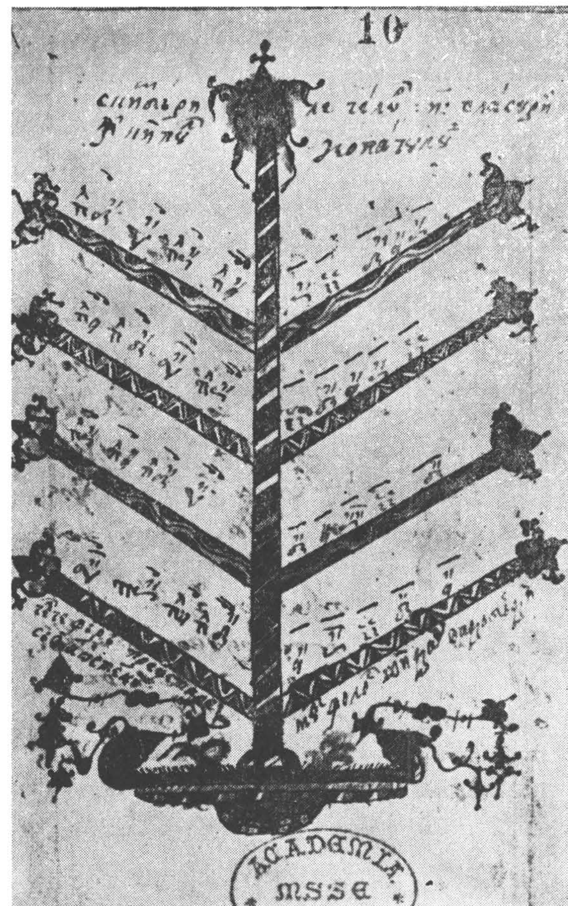


Fig. 16. — *Schimbările celor 8 glasuri, în chipul copacului*. Ms. rom. nr. 3210, fol. 10r.

[56] Sebastian Barbu-Bucur, *Naum Rimniceanu*, în *Studii de muzicologie*, vol. IX, 1973.

[57] De ce spune Naum « pînă la al șaptelea glas » nu știm, căci în realitate noi constatăm pe parcursul celor patru pagini — ca și la sfîrșitul paralaghiei — că « se înalță și se pogoară » pînă la neaghie (gl. VIII).

[58] Copac asemănător cu cel din ms. gr. nr. 867 (fol. 6r). Diferența constă în însemnarea de deasupra și dedesubtul arborelui.

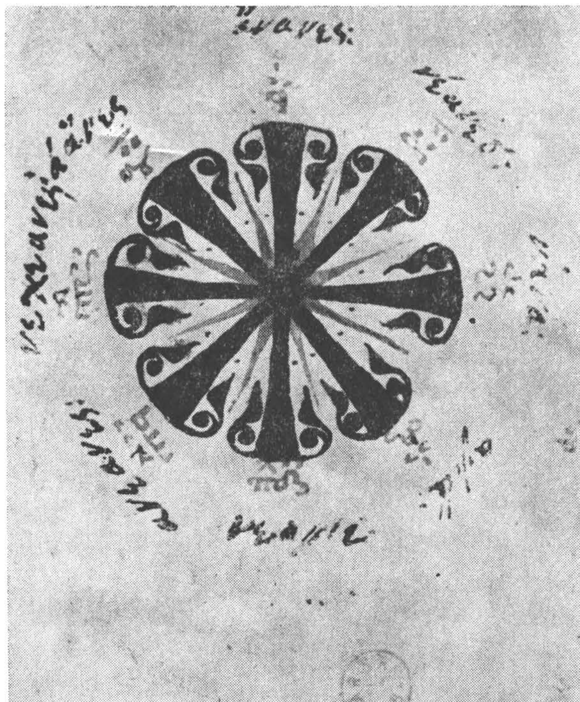


Fig. 17. — *Roata glasurilor*. Ms. gr. nr 1 511, fol. 7r.

creangă are cîte cinci secunde ascendente însoțite de mărturiile ce indică ehurile autentice. Deasupra copacului citim (în chirilică): «Schimbările celor opt glasuri în chipul copacului», iar sub cele două crengi de la bază: « Cel ce fără preget se va osteni, / Mult folos și dar va dobîndi ».

XXV. Ms. *gr. nr. 1 511*, sfîrșitul secolului al XVIII-lea, este un *anastasimatar* de 116 fol. (15 ×10 cm) — cu notație cucuzeliană și text în limba greacă medievală.

La fol. 6v citim (în limba română cu litere chirilice): « Să se știe de cînd m-am apucat de meșteșugul cîntărilor și de anastasimatar de învățat la dascălul Kostake ce se află al doilea cîntăreț la Biserica Enei, leat 1805 mai 15, cu Alexe feciorul părintelui ‹. . .› popa Stan paroh sfintei bisericii ».

Manuscrisul are, din *propedie*, numai *roata glasurilor* (fol. 7r) simplă (fig. 17), cu mărturiile ehurilor autentice și plagale, însoțite de silabele mnemotehnice corespunzătoare: ananes, neanes, nana etc.

XXVI. Ms. *gr. nr. 599*, sfîrșitul secolului al XVIII-lea [59], este un *anastasimatar* de 220 fol. (15 ×10 cm) — cu notație cucuzeliană și text în limba greacă medievală —, ce provine din biblioteca lui Ghenadie Enăceanu, episcopul Rîmnicului, dăruit Academiei de Ministerul Cultelor și Instrucției publice la 8 decembrie 1901.

La fol. 121v găsim însemnarea (în limba română cu litere chirilice): « Osmoglasnik grecesc 1797 », iar la fol. 184r: « 1797, această carte iaste a lui Ioan sin Mihailovici sopi ‹sic› Trofin, cinî l-a cumpărat, este de vîndut să îl dau cu 4 sorcoveți ».

La început, manuscrisul cuprinde un fragment de *propedie* (fol. 1r—3v) alcătuit din exerciții de *paralaghie* — al cărei text însoțitor indică numirile semnelor: somata, pnevma, hironomice și ftorale; ison, oligon, petasti etc.

XXVII. Ms. *rom. 4 233*, sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, este o *psaltichie* de 134 fol. (16 ×19 cm) — cu notație cucuzeliană de tranziție și text în limba greacă medievală și în limba română, cu litere chirilice —, cumpărată de la Const. V. Matei, Com. Girov, jud. Neamțului, la 19 decembrie 1913.

Pe fol. 1r găsim scris: « 1807 ianuarie 20 »; pe fol. 22: « 1803 octombrie 4 » iar pe ultima pagină (134v) citim: « În 22 a lui Noembrie am început psaltichia, dascăl avînd pă psaltul Ștefan 1815 (?) ».

La început (fol. 1r—12v) manuscrisul are o introducere asupra semnelor muzicale psaltice, cu inc.: «'Αρχὴ σὺν θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς-τέχνης» ‹« Începutul. . . semnelor meșteșugului psaltichiei. . . »›.

Propedia cuprinde (amestecat, în limba greacă și română) semnele: somata, pnevmata și hironomice, ritmice, de expresie și dinamice (fol. 1v—4r), combinații de semne (fol. 4v—6v), stricările glasurilor sau ftoralele (fol. 6v) și din nou combinații de semne (fol. 7v—8v).

La fol. 9r găsim *roata glasurilor* — foarte frumoasă, cu un chip de om pe fondul unei semilune (fig. 18) — cu mărturiile ehurilor, însoțite de silabele mnemotehnice corespunzătoare: ananes, neanes, nana etc. deasupra cărora, la glasurile autentice, se află cîte un interval ascendent (oligon) iar la cele plagale, lăturașe sau derivate cîte unul descendent

[59] Constantin Litzica, *op. cit.*, p. 220.

(epistrof). Deasupra roții scrie: «'Ιδȣ καὶ τὸ κοινὸν κανόνιον τῶν ὀκτῶ σὺν ὀκοπιὰ ὁ φεληθῇ» <« Iată și canonul comun al octoihurilor (glasurilor — *n.n.*). . . foarte folositor », iar dedesubt citim: «'Ιδ κȣαὶ ἡ σύνθεσις τῆς ἡδυτάτης παραλαγῆς» <« iată și o paralaghie sumară foarte plăcută »>.

Urmează schimbările celor opt glasuri (fol. 9ʳ) și *apehematele* iar la fol. 12ʳ⁻ᵛ se află «Τροπάριον εἰσαγογικὸν πρὸς τȣς μαθητὰς νȣθεσία» <«Tropar introductiv, învățătură către școlari»> identic cu cel din mss. gr. nr. 830 (fol. 8ᵛ), nr. 840 (fol. 8ʳ⁻ᵛ), nr. 1507 (fol. 7ᵛ) și 1619 (fol 5ᵛ—6ʳ) cu care se încheie propedia.

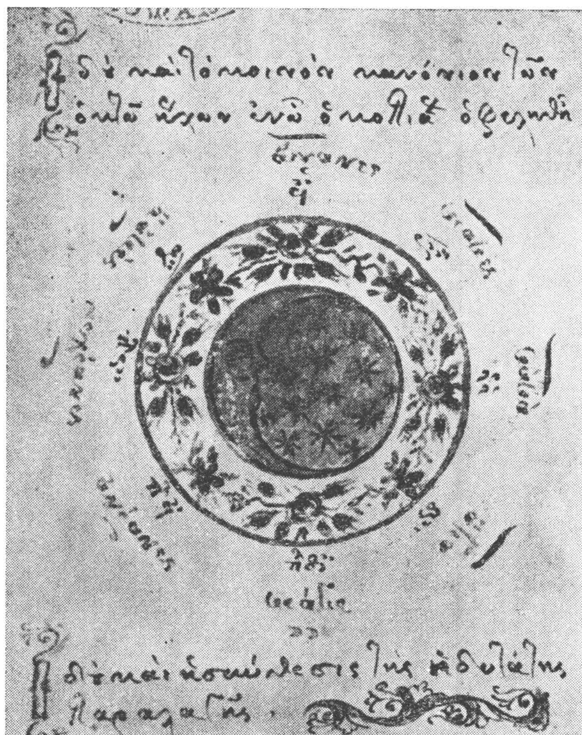


Fig. 18. — *Roata glasurilor*. Ms. rom. nr. 4 233, fol. 9ʳ.

XXVIII. *Ms. rom. nr. 4 443*, sfîrșitul secolului al XVIII-lea — începutul secolului al XIX-lea, este un *anastasimatar* de 48 fol. (22 × 18 cm) — cu notație cucuzeliană de tranziție și text în limba română cu litere chirilice.

În manuscris găsim cîteva însemnări pe care le redăm în continuare:

— « Urmează fiule ceale din urmă cu luare aminte, că acest meșteșug este baltă fără de fund. . . », semnează « Hristache, Craiova ». Apoi, după alte sfaturi asemănătoare, semnează: « Nicolae Muntianovici, paroh în maer (?) m Bălgradului » (fol. 2ᵛ);

— « Acest anastasimatar este al meu cel mai jos iskălit și cine s-ar ispiti a mi-l înstreina, acela sî ție dobînda pușcăria, să-l mănînce mișelia, să-l rănească în cap chelia, aceasta să fie. Iar eu să cînt pă el lăudînd pre X͞C 830 martie smerit păcătos, Hrestake rămnărean <sic> căntăreț » (fol. 48ʳ);

— « Acest anastasimatar este deruit mie de logofetul Alleksandru Popovits sin Popa Ioan, aus Kronschtadt la anul séu leatul de mai sus aretat. Scris de Hristake Cîntăreț, fetcior lui Bukur dros (?) din Reschinar » (fol. 48ʳ);

— Acest anastasimatar iaste a lui Dobre Dăgeratu din Mohci/Mohaci — *n.n.*/ <. . .> » (fol. 48ᵛ).

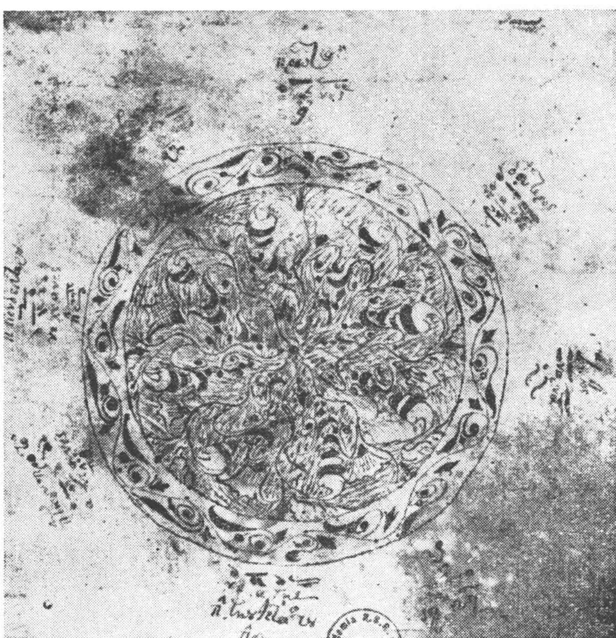


Fig. 19. — *Roata glasurilor*. Ms. rom. nr. 4 443, fol. 2ᵛ.

La început, manuscrisul conține un fragment de *propedie* (fol. 1ʳ — 2ᵛ). Pe fol. 1ᵛ citim (în chirilică): « Începutul acei dulci și prea folositoare paralaghii, adecă schimbările celor opt glasuri » iar pe fol. 2ᵛ: «Kanonul al celor opt glasuri foarte folositoare » și *roata* (fig. 19), indicînd mărturiile glasurilor autentice și plagale, silabele mnemotehnice corespunzătoare: ananes, neanes, nana, etc., scurte formule melodice pentru fiecare eh (notate cu semne muzicale) deasupra cărora, pentru prima dată, găsim numirile: protos, devteros, tritos etc.

XXIX. *Ms. gr.-rom. 795*, secolele XVIII—XIX, este un *anastasimatar* de 119 fol. (15 × 10 cm) — cu notație cucuzeliană de tranziție și text în limba română cu litere chirilice și limba greacă medievală — provenind de la Mănăstirea Cernica. Constantin Litzica [60]

[60] *Ibidem*, p. 273.

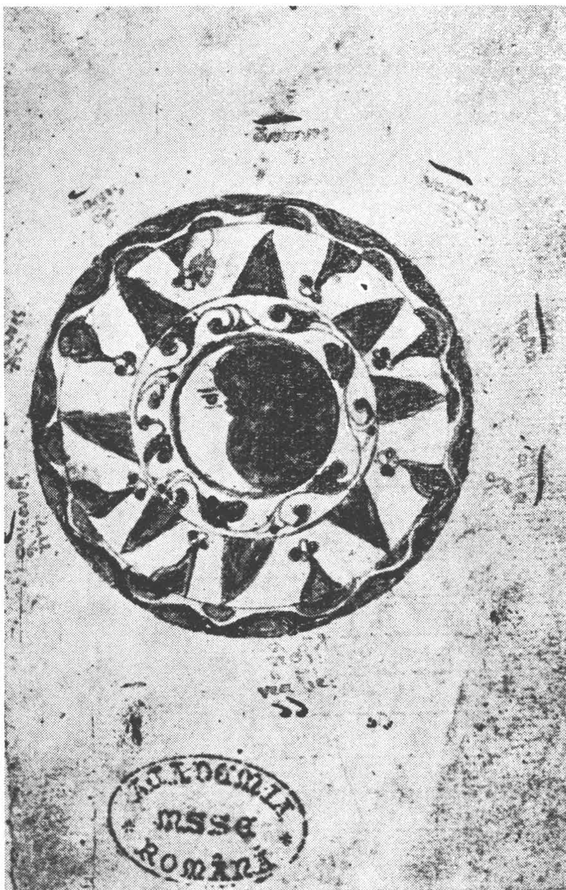


Fig. 20. — *Roata glasurilor*. Ms. gr-rom. nr. 795, fol. 6^r.

îl trece în secolul al XIX-lea. Noi credem că numai fol. 1—14 — care sînt scrise mai tîrziu, de altă mînă, și adăugate în manuscris — aparţin începutului secolului al XIX-lea, dar fol. 15^r—119^v sînt scrise la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, întrucît pe fol. 15^r găsim: « 1792 mai 7 ».

Pe vorsatz-ul copertei întîi (pagină nenumerotată^r) citim: « Acest Anastasimatar iaste a robului lui XC părintelui ‹. . .› duhovnicul ot sfînta mănăstire a sfîntului Pavel și l-au cumpărat ku talere 14 de la dumnealui daskălu Demetrie Leon la 1814 aprilie 22».

Între fol. 1^r și 6^r, manuscrisul conţine o foarte scurtă *propedie*. Pe vorsatz-ul copertei întîi^v (pagină nenumerotată ^{v}) scrie: « Începutul glasurilor pe psaltichie, așișderea la meșteșugul musichiei » și în continuare: « gl. I ananes; gl. II neanes; gl. III nana; gl. IV aghia; gl. V aneanes; gl. VI neheanes; gl. VII aanes; gl. VIII neaghie și celelalte ».

Pe fol. 1^r citim: « Începutul. . . seamnelor meșteșugului psaltichiei, al glasurilor celor suitoare și celor pogorîtoare, al trupurilor și al duhurilor și a toată darea îndemînă și urma care s-au alcătuit într-însa de cele vechi și noao făcătoare, care după vrednicie s-au arătat ».

Propedia cuprinde semnele: somata, pnevmata și hironomice (marile hipostase ritmice, de expresie și dinamice — fol. 1^r—2^v), ftorale (fol. 2^v—3^r), combinaţii de semne (fol. 3^v—4^v), schimbările celor opt glasuri (fol. 4^v—5^r) și *roata glasurilor* (fol. 6^r) simplă (fig. 20), conţinînd mărturiile ehurilor însoţite de silabele mnemotehnice corespunzătoare: ananes, neanes, nana etc., deasupra cărora, la glasurile autentice, se află cîte un interval ascendent (oligon) iar la cele plagale cîte unul descendent (epistrof).

XXX. *Ms. gr. nr. 1 525*, sfîrșitul secolului al XVIII-lea — începutul secolului al XIX-lea, este un *anastasimatar* de 150 fol. (16 × 10 cm) — cu notaţie de tranziţie și text în limba greacă medievală —, ce provine de la Mănăstirea Cozia.

Pe fol. 9^r—14^v (jos) citim: «Aciastă sfîntă și dumnezeiască psaltichie ce să kiamă anastasimatar, iaste a lui Ioan Kîntăreţ din Sfînta Mînăstire Kozii, fiind în anu 1812 și pînă la anul 1818; am însemnat aice ka să să știe, pentrucă mîna putrezește, iar cel ce citeaște tot mă pomenește ».

La început (fol. 1^r—8^v) manuscrisul are o introducere asupra semnelor muzicale psaltice, cu inc.: 'Αρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς—τέχνης ‹ « Începutul. . . seamnelor meșteșugului psaltichiei. . . » ›

Propedia cuprinde semnele: somata, pnevmata și hironomice, ritmice, de expresie și dinamice stricările glasurilor sau ftoralele, combinaţii de semne (fol. 1^r—4^r), schimbările ce-

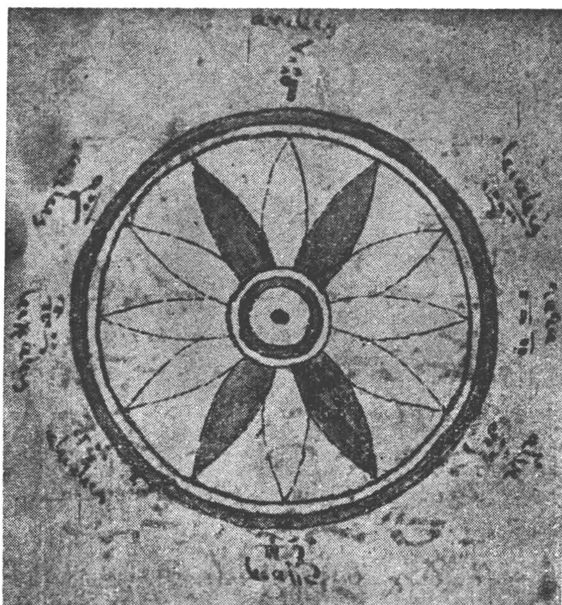


Fig. 21. — *Roata glasurilor*. Ms. gr. nr. 1 519, fol. 8^v.

lor opt glasuri (foarte scurte, ca cele din ms. lui Filotei și cele din ms. gr. 1096) și *apehematele* (fol. $4^{v}-5^{v}$). La fol. $5^{v}-6^{r}$ se află Τροπάριον εἰσαγογικόν πρὸς τȣ̀ς μαθητὰς νȣθεσία ⟨« Tropar introductiv, învățătură către școlari »⟩(fol. $5^{v}-6^{r}$), identic cu ms. rom. nr. 4233 (fol. 12^{r-v}) și mss. gr. nr. 830 (fol. 8^{v}), nr. 840 (fol. 8^{r-v}) și nr. 1507 (fol. 7^{v}). Exercițiile de *paralaghie* (fol. $6^{v}-8^{r}$) se deosebesc de cele din majoritatea manuscriselor, textul însoțitor fiind alcătuit din numele semnelor: ison, oligon etc. Cu *roata glasurilor* (fol. 8^{v}), simplă (fig. 21), conținînd numai mărturiile ehurilor autentice și plagale însoțite de silabele mnemotehnice corespunzătoare: ananes, neanes, nana etc., se încheie propedia.

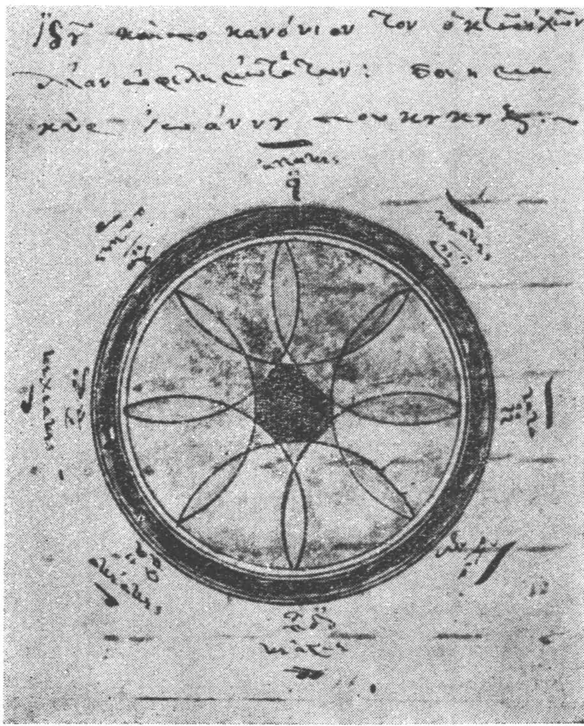


Fig. 22. — *Roata glasurilor*. Ms. gr.-rom. nr. 840, fol. 5^{r}.

XXXI. *Ms. gr.-rom. nr. 840*, secolul al XIX-lea [61], este un *anastasimatar* de 187 fol. (17 ×11 cm) — cu notație cucuzeliană de tranziție și text în limba greacă medievală și în limba română cu litere chirilice — provenind de la Mănăstirea Vorona.

Pe vorsatz-ul primei coperte citim (în limba română cu litere chirilice): «Acest Anastasimatar este ‹. . .› al mieu cel iscălit și este scris de singură ‹. . .› mînă a mé. Teofil ieromonah, Socola 1821 februarie 3 », iar pe fol. 1^{r} (sus) citim (în limba greacă): «Καὶ τόδε πρὸς τῆς ἄλλης Θεόφιλος ἱερομόναχος Ζαγαβίας ‹ « Și această carte este a lui Theofilos ieromonahul Zagavias » ›.

La început (fol $1^{r}-8^{v}$), manuscrisul are o introducere asupra semnelor muzicale, cu inc.: «Ἀρχὴ σὺν θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς-τέχνης. . . . » ‹ « Începutul. . . seamnelor meșteșugului psaltichiei. . . » ›.

Propedia cuprinde semnele: somata, pnevmata și hironomice (marile ipostase) ritmice, de expresie și dinamice, ftorale (fol. $1^{r}-4^{r}$) și combinații de semne ascendente și descendente (fol. $4^{r}-5^{r}$). La fol. 5^{r} se află *roata glasurilor* (fig. 22) simplă, conținînd mărturiile ehurilor însoțite de silabele mnemotehnice corespunzătoare: ananes, neanes, nana etc., deasupra cărora la glasurile autentice se află cîte un interval ascendent (oligon), iar la cele plagale cîte unul descendent (epistrof). Deasupra roții scrie: « ἰδοῦ καὶ τὸ κανόνιον τῶν ὀκτὼ ἠχῶν λίανοφελυν τὰ τὸν ποίημα Κὺρ Ἰωαννȣ Κȣκȣζέλη » ‹« Iată și canonul octoihurilor (glasurilor — *n.n.*) foarte folositor alcătuit de kir Ioan Cucuzel » ›. Urmează apoi schimbările celor opt glasuri (fol. 5^{r}), *apehematele* și troparul către ucenici (fol. 8^{r-v}) (în limba greacă) identic cu cel din ms. rom. nr. 4233 (fol. 12^{r-v}) și cu mss. gr. nr. 830 (fol. 8^{v}), nr. 1507 (fol. 7^{v}) și nr. 1519 (fol. $5^{v}-6^{r}$).

La sfîrșitul manuscrisului, fol. 181^{r}, găsim din nou acest tropar în limba română, în două variante: una scurtă, identică cu cea din ms. lui Filotei (fol. 70^{r-v}) adăugată pe marginea fol. $181^{r}-187^{v}$ și alta, mult mai dezvoltată, după aceeași structură melodică, scrisă pe aceleași file; după care urmează alte patru « tropare pentru ucenici » cu aproximativ același text literar: « Pre Kirigiu. . . » etc.

La începutul troparului: « Cel ce va să învețe musichia. . . » găsim scris (în limba română cu litere chirilice): « Și aceste ce să văd puse de aicea înainte pentru ușurința ucenicilor sînt a dumisale Kir Ioneță Prale, fiind dascăl în Sokola » (fol. 18^{r}).

XXXII. *Ms. gr.-rom. nr. 1 350*, începutul secolului al XIX-lea, este o *psaltichie* de 120 fol. (13 ×11 cm) — cu notație cucuzeliană și text în limba română cu litere chirilice și

[61] Nestor Camariano, *op. cit.*, p. 7, il trece în secolul al XVIII-lea.



Fig. 23. — *Roata glasurilor*. Ms. gr.-rom. nr. 1 350, fol. 4^{v}.

limba greacă medievală — terminată de prescris în Mănăstirea Căldărușani de către Kesarie, la 28 septembrie 1808, și dăruit Academiei de Ministerul Cultelor și Instrucției publice în mai 1902.

La fol. 120^{r} găsim notița (în limba română cu litere chirilice): « Aciastă psaltichie s-au prescris în sf. Mănăstire Căldărușani de mine păcătosul Kesarie, la anii 1808 Sept. 28 ».

Între fol. 1^{r}—4^{v} manuscrisul conține o foarte scurtă *propedie*. Pe fol. 1 citim (în chirilică): «Începutul ‹ . . . › seamnelor meșteșugului psaltichiei, al glasurilor celor suitoare și celor pogorîtoare și a toată darea îndemînă și urmarea care s-au alcătuit într-însa de cei vechi și de cei noi făcători, cari după vremi s-au arătat ».

Propedia cuprinde semnele: somata, pnevmata și hironomice (ritmice, de expresie și dinamice, la fol. 1^{r}—2^{v}), combinații de semne (fol. 3^{r}—4^{r}) și *roata glasurilor* (fol. 4^{v}), foarte simplă (fig. 23), indicînd numai mărturiile ehurilor autentice și plagale, identică cu cele din mss. gr. nr. 867 (fol. 5^{v}) și nr. 1507 (fol. 5^{r}). Cu schimbările celor opt glasuri (fol. 4^{v}) se încheie propedia.

XXXIII. *Ms. rom. nr. 5 970*, secolul al XIX-lea, este o *psaltichie* de 100 fol. (20 × 15 cm) — cu notație cucuzeliană și text în limba română cu litere chirilice —, ce conține o sumară *propedie* muzicală (fol. 4^{r}—7^{r}) « care s-au alcătuit de cei vechi, precum și altele alcătuite de ierom. Akakie de la Mănăstirea Căldărușani, 1821 februarie 18 », urmată de stihurile învierii. Pe fol. 8^{r} sus scrie (cu litere chirilice): « De Akakie Ieromonah ot Sf. Mănăstire Căld‹ă›r‹ușan›i — 21 febr. », iar puțin mai jos, în loc de titlu, găsim: « Începutul cu D‹u›mnezeu, al seamnelor adecă meșteșugul psaltichiei, ce să numește anastasimatarion ce să cuprinde toate stihirile învierii. Kare s-au alcătuit de cei vechi însă și altele după toată osteneala noastră s-au mai alcătuit ».

Facem mențiunea că Acachie, în scrierea cîntărilor, folosește notația de după reforma lui Hrisant, oprind și cîteva din neumele sistemei vechi ca: parachlitichi, lyghisma, pelaston, cratima, piasma, argo-synthetonul ș.a.; în ceea ce privește muzica, în genere ea aparține tot epocii noi, utilizînd totuși unele formule melodice din sistema veche.

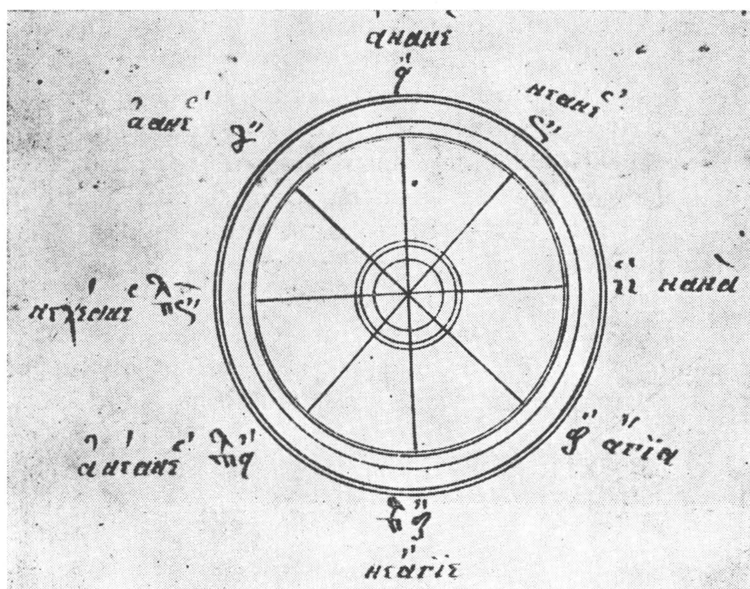


Fig. 24. — *Roata glasurilor*. Ms. rom. nr. 5 970, fol. 6^{v}.

Gramatica însă este alcătuită în întregime după sistema veche, cuprinzînd semnele: somata, pnevmata și hironomice, ritmice, de expresie și dinamice; *roata glasurilor* (fol. 6 v) simplă (fig. 24), indicînd numai mărturiile însoțite de silabele mnemotehnice corespunzătoare: ananes, neanes, nana etc. și se încheie cu exerciții de *paralaghie* sau schimbările celor opt glasuri (fol. 7r) însoțite de mărturiile corespunzătoare ehurilor autentice și plagale — mai dezvoltate decît cele ale lui Filotei snă Agăi Jipei.

Prezentarea propediilor — mici gramatici muzicale — a avut scopul de a dezvălui unele preocupări de teorie a muzicii bizantine pe teritoriul României, începînd din secolul al XVI-lea. Deși studiul de față s-a limitat numai la consemnarea fondului de la Biblioteca Academiei, numărul acestor propedii este mai mare, ele aflîndu-se și în alte fonduri ca Biblioteca Centrală de Stat, Biblioteca Universitară din Iași, Biblioteca Universitară din Cluj, Biblioteca Uniunii Compozitorilor, Arhivele Statului Craiova, Biblioteca Mănăstirii Neamț ș.a.

În lucrarea de față am urmărit să enunțăm problematica principală a acestor propedii, constituită din semnele: somata, pnevmata și hironomice, ritmice, de expresie și dinamice; combinațiile de semne, ftoralele și mărturiile; formulele de intonare ale ehurilor, apehematele, schimbările celor opt glasuri expuse în exerciții de paralaghie, în chipul copacului sau în sistemul trohos — sistemul roții. Legat de aceasta, menționăm că vechile moduri ale muzicii bizantine constituie una dintre cele mai obscure subiecte ale teoriei muzicale. Propediile menționate — ca și toate vechile manuscrise de teorie muzicală bizantină — nu tratează precis această problemă, astfel încît s-a ajuns ca între teorie și arta vie să existe de cele mai multe ori o mare diferență, pentru că muzica a evoluat iar propediile au rămas fixe, înțepenite, transmițîndu-se de la secol la secol în mod mecanic, prin simplă copiere.

Menționăm, de asemenea, că toate aceste propedii grecești, bilingve sau românești sînt foarte sumare, indicațiile cuprinse în ele neprezentînd soluții concludente, astfel încît numai prin compararea multor tratate de acest fel, și mai ales prin lecturi îndelungate pe manuscrise psaltice din secole diferite, putem afla și soluționa multitudinea problemelor de ordin teoretic ce ridică această muzică [62].

PROPÉDIES DE LA MUSIQUE PSALTIQUE EN NOTATION CUCUSÉLIENNE *

RÉSUMÉ

La présente étude passe sommairement en revue un nombre de 33 *propédies* de musique psaltique en notation cucusélienne, conservées au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. L'ordre de la présentation en est chronologique, à commencer par la photocopie du manuscrit slavo-grec n° 101 datant du XVIe siècle (1511) et finissant par le manuscrit roumain n° 5970 du XIXe siècle (1821).

L'étude commence par un bref exposé historique de ces grammaires musicales, en montrant qu'à partir de la première moitié du XVIe siècle l'enseignement de la musique psaltique, sur le territoire roumain, ne se faisait plus de manière pratique — c'est-à-dire par voie empirique, d'après l'ouïe —, mais au moyen des livres de musique religieuse à neumes byzantins, preuve en sont les nombreuses grammaires (ou *propédies*) grecques, bilingues et roumaines, existantes dans les fonds des différentes bibliothèques et plus particulièrement dans celui de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

Avant de procéder à la description des *propédies*, l'auteur entreprend une analyse des termes employés et, dans ce contexte, il note leurs différentes acceptions en s'arrêtant au terme de *propédie*, comme étant le plus approprié à définir les grammaires musicales, ces petits traités théoriques introductifs aux manuscrits de musique religieuse.

[62] Vezi Sebastian Barbu-Bucur, *Elemente teoretice în arta lui Filotei snă Agăi Jipei — Catovasierul și gramatica muzicală*, lucrare susținută în cadrul cursurilor de doctorat (în manuscris).

* Les notions introductives ainsi que les *propédies nos I—XV* ont été publiées in: tome 21, 1974 de cette même revue.

L'étude s'occupe tout à tour — en l'énonçant — du problème principal que pose chaque *propédie* en particulier et souligne, en fin de comptes, la différence intervenue entre la *théorie* — demeurée fixe, figée, se transmettant de siècle à siècle de manière mécanique, par la simple action de copier — et l'*art vivant*, lequel a évolué.

Pour conclure, l'auteur mentionne que toutes ces *propédies* sont très sommaires, les indications qu'elles contiennent ne présentant pas de solutions concluantes; aussi bien, ce n'est que par une comparaison entre plusieurs traités du genre et surtout par des lectures répétées et prolongées des manuscrits de musique religieuse psaltique datant de siècles différents, que l'on pourra connaître et résoudre la multitude des problèmes d'ordre théorique posés par cette musique.

O METODĂ DE ORDONARE A STRUCTURII MUZICALE

de LUCIAN MEŢIANU

INTRODUCERE

Nevoia de ordonare — proprie fenomenului muzical —, ce începe cu datul natural obiectiv (sunetul), trece prin toate fazele constituirii la nivel istoric a materiei muzicale (micro-structură, macro-structură) şi sfîrşeşte cu strategia discursului muzical (în procesul componistic), impune artei sonore, dincolo de acuzata sa specificitate, o permanentă confruntare cu ordini, legi şi modalităţi extramuzicale. Acest paradox al asocierii dihotomice active dintre intrinsecul muzical şi noetizarea gestului componistic a fost accentuat, se ştie, prin influenţa pe care cele două marcante curente, serialismul şi modalismul, le-au exercitat asupra gîndirii componistice a acestui secol. Concepţia serială şi cea modală au reprezentat în egală măsură răspunsuri ultime cu privire la posibilităţile de organizare, de ordonare a materiei şi de modelare a discursului în şi prin legea muzicală. În principiile seriei, în determinarea integrală a discursului, într-un pătrat magic weberian, precum şi în simetriile şi în traseele geometrice bartókiene sau în construcţiile « reflexe » (simetrice sau nonsimetrice) ale modurilor de înălţimi şi de durate ale lui Messiaen se ivesc premisele mutării de accent de pe procesele inframuzicale pe cele extramuzicale. Calea matematizării este astfel deschisă. Este o cale revelatoare, bogată în posibilităţi, chiar dacă nu fără graniţe, cum s-ar putea închipui, chiar dacă dominată în continuare de o anume necesitate muzicală *în alegerea principiilor înseşi la care face apel creatorul (pentru a nu mai vorbi de faza finală a « muzicalizării » datelor obţinute prin strategia iniţială). Ca un alt paradox al acestei atitudini este de menţionat sporirea, prin tocmai rigoarea principiilor vehiculate, a unui anume grad de imprevizibil, în manevrarea liberă a simbolurilor muzicale şi a sensurilor afective, ceea ce contribuie la păstrarea şi chiar la reliefarea identităţii gîndirii creatoare şi nicidecum la alienarea acesteia. Captînd multe conştiinţe componistice, tendinţa de matematizare, al cărei exponent manifest a fost la început Xenakis, se revendică, obiectiv, din spiritul noetic al serialismului; în acelaşi timp însă, din punct de vedere al strategiei, se obţin, în cadrul tendinţei matematice, metode noi de durare a discursului. Faţă de legitatea restrictivă a serialismului (a celui incipient în special), metodele axate pe matematică par să traseze cîteva căi (repetăm, nici acestea infinite) de ordonare şi organizare a actului sonor.*

Unele dintre acestea îl preocupă de mai mulţi ani pe Lucian Meţianu.

Prezentul studiu reprezintă, aşadar, rezultatul unor cercetări practice (prin intermediul propriei creaţii), al meditaţiei privind posibilităţile de ordonare a materiei sonore, care să fie reduse la cîteva principii cu valoare de generalitate. În virtutea unei concepţii de strictă determinare a discursului, proprie gîndirii componistice a lui Lucian Meţianu, principiile elaborate acţionează în cunoscutele direcţii ale organizării duratelor şi înălţimii sunetelor, precum şi ale modului lor de atac. Pentru a-şi defini aceste principii, autorul a recurs la cîteva repere matematice (precum pătratul latin şi unele elemente din teoria mulţimilor), a căror alegere pare să nu fie arbitrară, atîta timp cît prilejuiesc o ordonare logică a elementelor muzicale, pe de o parte, şi o concretizare profitabilă, polivalentă a acestora în structuri artistice particulare, pe de alta. Una dintre aceste concretizări este lucrarea electronică Pytagoreis, *la care, dealtfel, Meţianu se şi referă, prin exemple, în cuprinsul studiului.*

Principiile adoptate relevă, în plus, şi o modalitate de optimizare a proceselor muzicale, de găsire, adică, a celor mai directe căi prin care structura să se constituie cu maximum de eficienţă şi economie în agent al informaţiei sau, invers, dirijînd informaţia, structura să fie aceea care să se transforme corespunzător intenţiei artistice (de pildă, plecînd de la tema unei fugi de Bach, transmutările succesive de elemente să configureze melodia unui cîntec lung popular). Această modalitate a optimizării, demnă de reţinut, depăşeşte cerinţele unei strategii adecvate, unei singure maniere componistice şi îşi afirmă certe virtuţi de generalitate.

Elaborat într-un stil direct, eficient, « optimizat », textul studiului face apel la o terminologie întrucîtva insolită, corelînd-o pe aceea a scrierilor muzicale de avangardă cu aceea preluată din scrieri matematice actuale.

O metodă de ordonare a structurii muzicale reprezintă una dintre încercările — printre puține la noi — de cercetare interdomenială. Lucian Mețianu a colaborat în aproape toate etapele elaborării studiului său cu matematicianul Ion Moga a cărui contribuție se referă nu numai la exprimarea proprie și corectă a unor aserțiuni de ordin matematic, ci și la formalizarea și apoi calcularea (cu ajutorul calculatorului) a unor structuri ce au fost transpuse în concretul muzical.

Important pentru cunoașterea concepției compozitorului Mețianu, acest studiu poate oferi sugestii și altora dintre compozitorii preocupați de structurarea pe căi asemănătoare a muzicii lor, constituind, în același timp, o bază de discuție, un punct de vedere interesant și util în elucidarea teoretică a proceselor ce guvernează gîndirea muzicală actuală.

Gheorghe Firca

În practica muzicală ne-am obișnuit cu portativul format din cinci linii și patru spații, pe care muzicienii pot nota orice succesiune de sunete care compun o lucrare muzicală. Fiecare sunet este reprezentat pe portativ prin două valori cantitative care corespund: frecvenței sunetului (înălțimea) și timpului cît durează această frecvență (durata). Momentul apariției unei durate este un al treilea element, care determină această durată, și pe care îl numim atac, sau momentul zero al unei durate. O durată este determinată de două atacuri ce se succed în timp.

Deci, un sunet a_i poate fi determinat de trei valori astfel: a_i (y_i, t_{oi}, d_i)
în care

y_i = frecvența în Hz a sunetului
t_{oi} = momentul atacului
d_i = durata frecvenței y_i în timp

Atacul următor se poate afla astfel:

$$t_{o1} + d_1 = t_{o2}$$

în general

$$t_{oi} + d_i = t_{oi+1}$$

sau

$$t_{oi+1} - t_{oi} = d_i$$

Astfel

*) $a_i \in F \times D \times T$

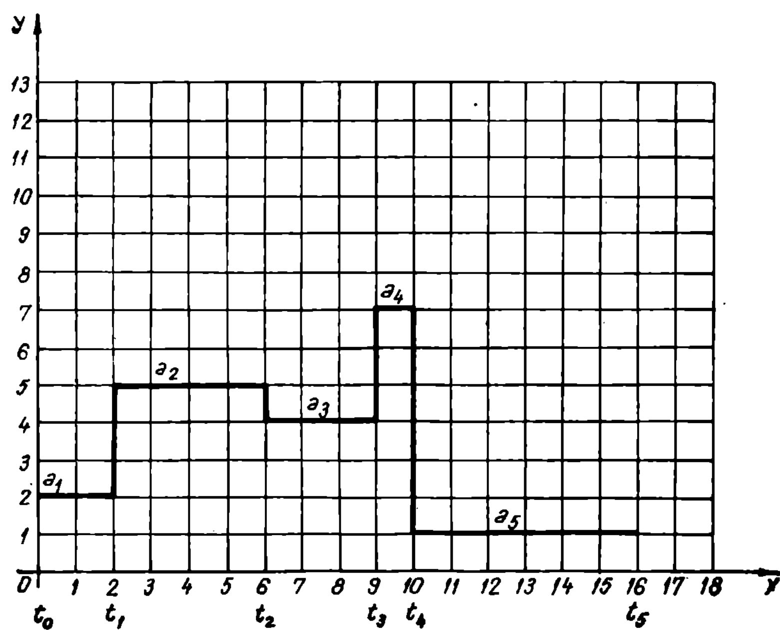
— care reprezintă produsul cartezian între *(F)* mulțimea tuturor frecvențelor din spectrul audibil, *(D)* mulțimea tuturor duratelor posibile, iar *(T)* mulțimea tuturor atacurilor.

Putem reprezenta o linie melodică formată din (n) termeni al unui șir $a_1, a_2, a_3, a_4 \ldots (a_n)$ astfel:

$$a_1 = y_2, (t_1 - t_0)$$
$$a_2 = y_5, (t_2 - t_1)$$
$$a_3 = y_4, (t_3 - t_2)$$
$$a_4 = y_7, (t_4 - t_3)$$
$$a_5 = y_1, (t_5 - t_4)$$
. . .
. . .
. . .
$$a_n = y_n, (t_{n+1} - t_n)$$

*) Întrucît mulțimile *F,D,T* sînt numerice, produsul cartezian $F \times D \times T$ este o submulțime a lui R^3, ceea ce permite utilizarea metodelor matematice tipice în studiul lui R^3, cum ar fi de exemplu considerarea acestei mulțimi ca un spațiu metric. Astfel se poate defini o « distanță » între două linii melodice, ceea ce ar putea duce de exemplu la o clasificare riguroasă a variantelor unei melodii populare, sau la transformarea unui tip de structură într-un alt tip de structură.

**) Deci o linie melodică se va prezenta ca o succesiune de forma a_i (y_i, t_{oi}, d_i) ce se înlănţuie într-o anumită ordine.



În lucrarea mea *Pythagoreis*, muzică electronică realizată cu un Synthesiser-Moog, în laboratorul de muzică electronică de la Hochschule für Musik, Köln, se porneşte de la o structură de bază constituită din cinci elemente ce îşi vor păstra, pe tot parcursul desfăşurării, cîteva constante: duratele care sînt reprezentate în secunde 2″, 5″, 6″, 9″ şi 17″, precum şi raportul între înălţimile sunetelor şi duratele ce vor fi într-un raport direct proporţional $\frac{x}{y} = 1$ în care $d_i = 1''$, iar $y_i = 1$ (secundă mică).

Deci cele cinci elemente care compun o structură vor fi 2, 5, 6, 9, 17, iar cu aceste elemente se construiesc 25 de structuri a cîte 5 elemente fiecare, pe baza unei matrici pătratice, astfel aleasă încît să formeze un pătrat latin cu sume parţiale distincte (vezi anexa I).

Considerăm pătratul latin:

17	9	6	5	2
9	5	17	2	6
6	17	2	9	5
2	6	5	17	9
5	2	9	6	17

Făcînd sumele parţiale, obţinem:

17	26	32	37	39
9	14	31	33	39
6	23	25	34	39
2	8	13	30	39
5	7	16	22	39

**) Este evident că atacului t_{oi} ii va corespunde totdeauna o frecvenţă y_i şi atacului t_{oi+1} o frecvenţă y_{i+1} şi implicit duratei d_i un interval I_i, care poate fi definit prin:

$$I_i = \frac{y_{i+1}}{y_i}$$

sau

$$\log I_i = \log y_{i+1} - \log y_i$$

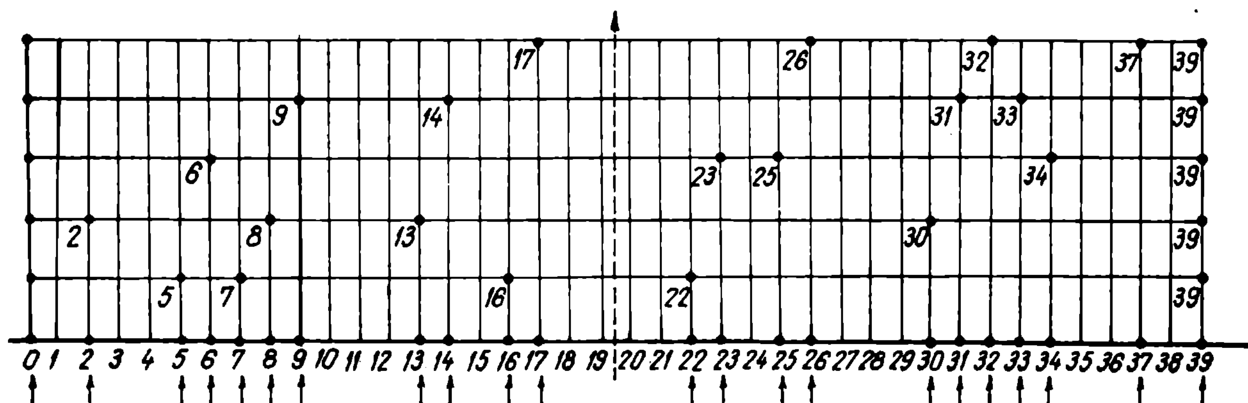
Adică:

$$d_i \sim (t_{oi}, t_{oi+1})$$
$$I_i \sim (y_i, y_{i+1})$$
$$d_i \Leftrightarrow I_i$$

Deci, o succesiune de sunete a_i este un element al produsului cartezian $F \times I \times D \times T$.

Legătura dintre durate şi înălţimi ar putea constitui un studiu în sine.

Dacă vom considera termenii noii matrici numai ca funcţie de timp obţinem graficul următor:



Se obţine astfel un ritm complementar (lipsa atacurilor simultane) şi nonretrogradabil (oricum va fi citită structura, rezultanta ritmică va fi aceeaşi). Astfel am individualizat fiecare linie melodică în parte, în planul întregii structuri obţinînd o reprezentare suficient de uniformă a atacurilor.

Considerînd fiecare linie a matricii ca un termen şi notînd cu cifre romane de la I la V fiecare linie în parte, putem înlocui în matricea iniţială liniile primei matrici astfel ca:

(17 . 9 . 6 . 5 . 2) = I		I = 2
(9 . 5 . 17 . 2 . 6) = II		II = 5
(6 . 17 . 2 . 9 . 5) = III	să fie:	III = 6
(2 . 6 . 5 . 17 . 9) = IV		IV = 9
(5 . 2 . 9 . 6 . 17) = V		V = 17

Înlocuind, obţinem matricea structurilor simetrică cu prima:

I	II	III	IV	V
III	I	V	II	IV
II	IV	I	V	III
IV	V	II	III	I
V	III	IV	I	II

Se aplică structurilor precum şi fiecărui element dintr-o structură un şir monoton decrescător de forma

$\Delta = 0, -1, -2, -3, \ldots, -n$

În acest fel obţinem un tabel care reprezintă direcţiile de deplasare ale structurilor şi sensurilor de deplasare ale elementelor în cadrul unei structuri şi în cadrul întregului sistem astfel format.

Luînd $\Delta = 0, -1, -2, -3, -4, \ldots, (-24)$ obţinem:

		0				-1						-2					-3					-4		
I						II				III					IV					V				
17	9	6	5	2	9	5	17	2	6	6	17	2	8	5	2	6	5	17	9	5	2	9	6	17
		-5					-6					-7					-8					-9		
III						I				V					II					IV				
6	17	2	9	5	17	9	6	5	2	5	2	9	6	17	9	5	17	2	6	2	6	5	17	9
		-10					-11					-12					-13					-14		
II					IV					I					V					III				
9	5	17	2	6	2	6	5	17	9	12	9	6	5	2	5	2	9	6	17	6	17	2	9	5
		-15					-16					-17					-18					-19		
IV					V					II					III					I				
2	6	5	17	9	5	2	9	6	17	9	5	17	2	6	6	17	2	9	5	17	9	6	5	2
		-20					-21					-22					-23					-24		
V					III					IV					I					II				
5	2	9	6	17	6	17	2	9	5	2	6	5	17	9	17	9	6	5	2	9	5	17	2	6

Durata structurii iniţiale Δ_0 este egală cu 39.

Aplicîndu-se şirul $\Delta = 0, -1, -2, \ldots, -n$ se vor deplasa atît elementele structurilor cît și fiecare structură în raport cu celelalte, cu cîte o cantitate egală cu unul dintre termenii șirului (Δ). Deci durata nu va fi egală cu 39 decît pentru prima structură considerată (Δ_0).

Pentru aflarea poziţiei în timp a fiecărei structuri în parte precum şi a fiecărui element al ei procedăm astfel:

Ex. 1

Structura I Δ_0 *ordinea termenilor 17.9.6.5.2*

$$
\begin{aligned}
&&&&+17\\
+17+9 &= +26-0 &=& +26\\
+26+6 &= +32-0 &=& +32\\
+32+5 &= +37-0 &=& +37\\
+37+2 &= +39-0 &=& +39
\end{aligned}
$$

Am aflat punctele maxime la dreapta pentru fiecare termen.

Pentru fiecare punct maxim la dreapta, corespunde un punct minim la stînga, determinat de fiecare termen în parte. Deoarece toate celelalte valori minime se vor afla la stînga punctelor maxime la dreapta, vom negativa termenii şirului 17.9.6.5.2 obţinînd:

—17	— 9	— 6	— 5	— 2	
+17	+26	+32	+37	+39	puncte maxime spre dreapta
0	+17	+26	+32	+37	

$$
\begin{aligned}
-17+17 &= 0\\
-9+26 &= +17\\
-6+32 &= +26\\
-5+37 &= +32\\
-2+39 &= +37
\end{aligned}
$$

puncte minime spre stînga

Deci:

	Stînga	*Dreapta*
Elementul 17 se va afla între următoarele puncte	0	+17
„ 9 „ „ „	+17	+26
„ 6 „ „ „	+26	+32
„ 5 „ „ „	+32	+37
„ 2 „ „ „	+37	+39

Durata întregii structuri va fi:

$0 + 39 = 39$

Nu se ţine cont de semnul termenilor.

Momentul de atac al următoarei structuri Δ_{-1} va fi:

$+39 - 1 = +38$

În acest moment atacă primul termen al structurii următoare

Şirul fiind 9.5.17.2.6., primul termen este 9.

Ex. 2

Fiecare structură în parte este calculată în raport cu propriile sale axe de coordonate, fiind privită ca structură independentă.

Pentru a afla cum se înlănţuie două structuri succesive, să considerăm sistemul format din: structura I, Δ_{-6} şi structura V, Δ_{-7}.

– Structura I, Δ_{-6} ordinea elementelor 17.9.6.5.2

– Structura V, Δ_{-7} ordinea elementelor 5.2.9.6.17

Să aflăm care este momentul de atac al structurii V, Δ_{-7} ce urmează după structura I, Δ_{-6}, și care va trebui să se deplaseze cu (-7) unităţi la stînga după ultimul element al structurii I, Δ_{-6}.

Pentru aceasta aflăm, după acelaşi procedeu, durata în unităţi de timp a întregii structuri I, Δ_{-6}, precum și punctul maxim spre dreapta al ultimului element al structurii I, Δ_{-6}.

Deci:

Structura I, Δ_{-6} *ordinea elementelor 17.9.6.5.2*

$+17$
$+17+9=+26-6=+20$
$+20+6=+26-6=+20$
$+20+5=+25-6=+19$ puncte maxime spre dreapta.
$+19+2=+21-6=+15$

Aflarea punctelor minime spre stînga

−17	− 9	− 6	− 5	− 2
+17	+20	+20	+19	+15
0	+11	+14	+14	+13

(+17 +20 +20 +19 +15: puncte maxime spre dreapta.)

$-17+17=\ 0$
$-9+20=+11$
$-6+20=+14$ puncte minime spre stînga.
$-5+19=+14$
$-2+15=+13$

Durata structurii este evident:

$0+20=20$

Cel mai mic punct (număr) spre stînga este evident, în cazul de față, (0) iar cel mai mare punct (număr) spre dreapta este (+20).

Momentul de atac al structurii următoare, structura V, Δ_{-7} ordinea elementelor fiind (5.2.9.6.17) se va calcula de la ultimul element al structurii I, Δ_{-6} care este (2) și care are ca punct maxim spre dreapta pe (+15). Deci de la acest punct se va calcula momentul de atac al primului element din structura V, Δ_{-7}, scăzîndu-se (−7) unități. În consecință, momentul de atac al următoarei structuri V, Δ_{-7} va fi:
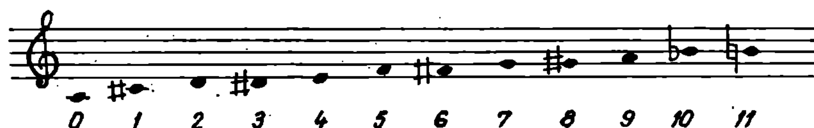
$+15-7=+8$

Deci în punctul (+8) se va lega structura V, Δ_{-7} de structura I, $\Delta-6$.

Punctul de conexiune se află pe structura I, Δ_{-6}, în punctul (+8) care se află la opt unități spre dreapta de cel mai mic punct spre stînga, în cazul de față fiind (0) — originea, și la (+20 −8 = +12) spre stînga de cel mai îndepărtat punct spre dreapta.

Frecvențele se vor calcula astfel:

cunoscînd gama cromatică în sistemul temperat avem:



Șirul nostru fiind 17, 9, 6, 5, 2 și făcînd Z_{12} — modulo doisprezece, obținem:

$17=11+6=5$ Fa octava superioară
$0+9=9$ La
$0+6=6$ Fa ♯
$0+5=5$ Fa
$0+2=2$ Re

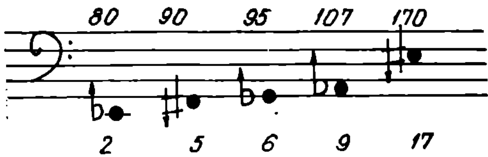
Observăm că se repetă două înălțimi (5). Pentru ca fiecare înălțime să fie diferită, trecem într-un sistem netemperat în modul următor:

2	5	6	9	17	
Re	Fa	Fa ♯	La	Fa	Sistem temperat
↓	↓	↓	↓	↓	
Mi ♭	Fa ♯	Sol ♭	La ♭	Mi ♯	Sistem netemperat. Sferturi de ton.

Deci:

Mi ♭	se află între	77 Hz	și	82 Hz =	80 Hz
Fa ♯	„ „ „	87 Hz	și	92 Hz =	90 Hz
Sol ♭	„ „ „	92 Hz	și	98 Hz =	95 Hz
La ♭	„ „ „	104 Hz	și	110 Hz =	107 Hz
Mi ♯	„ „ „	164 Hz	și	174 Hz =	170 Hz

Acesta se poate nota pe portativ astfel:



Stabilim în mod liber intervalul în care trebuie să se desfășoare întregul sistem și luăm:

17″	9″	6″	5″	2″
170 Hz	107 Hz	95 Hz	90 Hz	80 Hz
↓	↓	↓	↓	↓
600 Hz	420 Hz	305 Hz	270 Hz	250 Hz

Fiecare element al unei structuri se va calcula astfel:

$$\log \sqrt[n]{\frac{a}{b}} = \frac{1}{n} \cdot (\log a - \log b)$$

în care n este numărul de pași, iar a și b sînt frecvențele alese.

Ex.:

Să se calculeze frecvențele ce corespund numărului de pași $n = 24$, pentru durata de 2″, ce corespunde frecvențelor de 80 Hz → 250 Hz.

$n = 24$
$a = 250$
$b = 80$

Deci, înlocuind, avem:

$$\log \sqrt[24]{\frac{250}{80}} = \frac{1}{24} \cdot (\log 250 - \log 80) = 0{,}0206$$

Cunoscînd pasul care este egal cu (0,0206) putem calcula toate celelalte frecvențe astfel:

1,9031 + = 80 Hz log *80 = 1,9031*
0,0206
1,9237 + = 84 Hz
0,0206
1,9443 + = 88 Hz
0,0206
. . .
. . .
. . .
. . .
2,3769 + = 238 Hz
0,0206
2,3975 = 250 Hz

Același procedeu se va aplica și pentru celelalte frecvențe.

După cum se poate observa desfășurînd acest sistem într-o anumită zonă de frecvențe și păstrînd raportul între frecvențe constant în cadrul unei structuri, vom obține o curbă care pornește practic de la o linie melodică, ca noțiune generală, ajungîndu-se la capătul

celălalt la o structură ce este compusă din elemente complet izolate. Desfășurînd această idee într-un timp nelimitat se obține un spațiu practic « aleatoriu » de evenimente sonore, care parcurs în sensul invers de desfășurare va duce implicit la reconstituirea structurii inițiale.

Această problemă capătă o valoare deosebită dacă ne gîndim la faptul că pornind de la un spațiu sonor aparent dezorganizat, în care duratele și înălțimile sunetelor par a nu avea nici o legătură logică între ele, imprimîndu-le o anumită desfășurare în timp, ele se vor organiza treptat, ajungîndu-se într-o zonă cu anumite caracteristici logice.

Prin acest mod de gîndire caut o soluție prin care pornind de la un spațiu aleatoriu, să ajung la optimizarea elementelor ce constituie acest spațiu. În cazul de față obținerea unei linii melodice.

ANEXE

I

O matrice pătrată ($n \times n$) se numește pătrat latin, dacă elementele sale sînt n simboluri, astfel încît fiecare simbol apare o singură dată în fiecare linie și coloană.

Considerăm un pătrat latin $P = \|p_{ij}\|_n$ în care cele n simboluri sînt numere naturale $a_1 < a_2 < \cdots < a_n$, avînd în plus proprietatea că nici un subpătrat al lui P nu este un pătrat latin.

Pătratul sumelor parțiale atașat pătratului latin $P = \|p_{ij}\|_n$ se definește prin:

$$S = \|s_{ij}\|_n$$

$$s_{ij} = \sum_{k=1}^{j} p_{ik}$$

Evident:

$$s_{in} = \sum_{k=1}^{n} p_{ik} = \sum_{i=1}^{n} a_i = \text{const.}$$

TEOREMĂ. Condiția suficientă ca mulțimea $\{s_{ij} \mid i = 1, \dots n;\ j = 1, \dots n\text{-}1\}$ să aibă toate elementele distincte, este

$$\sum_{i \in I_1} a_i \neq \sum_{i \in I_2} a_i$$

pentru orice $I_1, I_2 \subset \{1, 2, \dots, n\}$ și $I_1 \cap I_2 = \emptyset$,

Teorema oferă posibilitatea construirii unui algoritm pentru generarea elementelor a_i ($i = 1, 2, \dots, n$), numere naturale, cu care construind un pătrat latin, pătratul sumelor parțiale atașat are elemente distincte (cu excepția ultimei coloane). Pătratul sumelor parțiale are de asemenea următoarea proprietate: pentru orice s_{ij} există un element $s_{k,\,N-j+1}$ astfel încît $s_{ij} + s_{k,\,N-j+1} = \sum_{i=1}^{n} a_i$ ceea ce geometric se traduce prin simetrie față de punctul central a mulțimii de puncte s_{ij} reprezentate pe o dreaptă.

II

În cele ce urmează este prezentată generalizarea cazului particular descris.

Structura inițială poate fi sub forma:

$$(x_1, x_2, \dots, x_N)$$

unde x_i ($i = 1, \dots, N$) reprezintă « durata » elementului i.

Vom raporta structura la un sistem de coordonate, notînd $M(x_i)$ și $M_1(x_i)$ coordonatele capetelor segmentului x_i:

$$M(x_i) \quad x_i \quad M_1(x_i)$$

(fixînd originea în capătul din stînga al lui x_i). Avem deci:

$$M(x_1) = 0 \qquad M_1(x_1) = x_1$$

$$M(x_i) = \sum_{k=1}^{i-1} x_k \qquad M_1(x_i) = \sum_{k=1}^{i} x_k \ (i = 2, \dots, N)$$

Folosind numerele x_i $(i = 1, \ldots, N)$ se construieşte un pătrat latin cu sume parţiale, distincte, notat $Y = \|Y(i,\ j)\|_N$ Se consideră matricea $\overline{\mathcal{X}} = \|\overline{\mathcal{X}}(i,\ j,)\|_N$ cu $\overline{\mathcal{X}}(i,\ j) = k$ astfel încît $Y(i, j) = x_k$ apoi matricea $\mathcal{X} = \|\mathcal{X}(i,\ j)\|_N$ cu

$$\mathcal{X}(i,\ j) = \overline{\mathcal{X}}(i,\ N - j + 1)$$

Cu ajutorul matricelor $\mathcal{X}$, Y şi a unui şir $(U_n)_{n \in N}$ poate fi urmărită evoluţia structurii iniţiale, adică se pot calcula prin recurenţă coordonatele elementelor fiecărei structuri, în conformitate cu cele expuse mai sus.

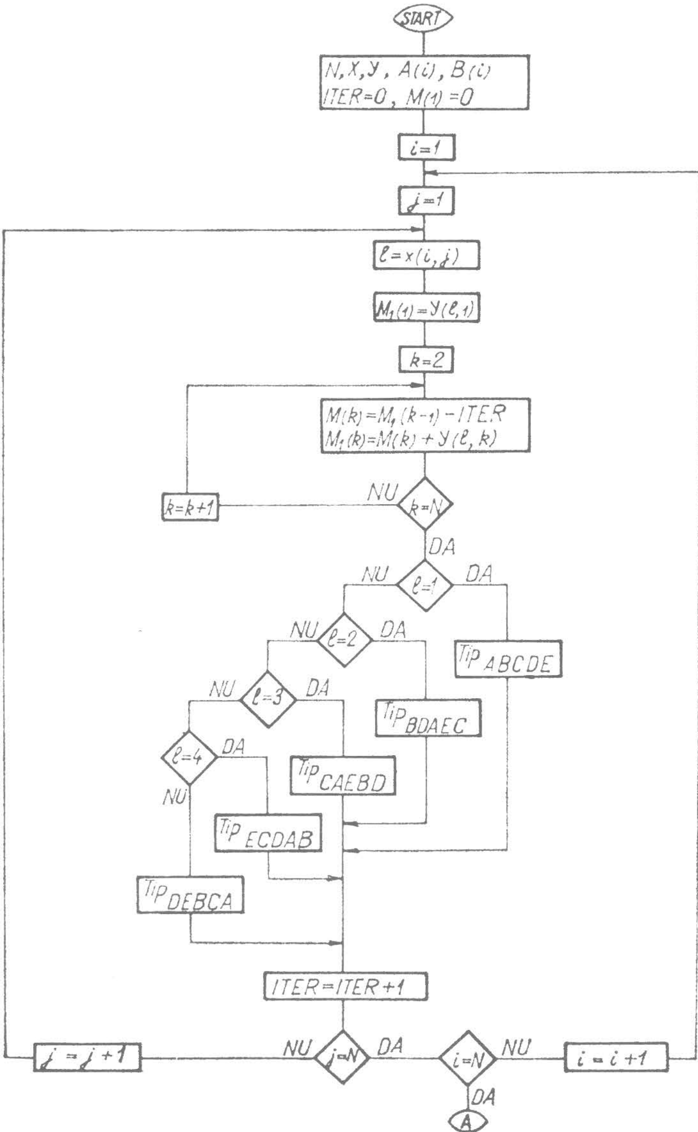
În cazul PYTHAGOREIS avem:

$$N = 5 \quad x_1 = 2, \quad x_2 = 5, \quad x_3 = 6, \quad x_4 = 9, \quad x_5 = 17$$

$$Y = \left\| \begin{matrix} x_5\, x_4\, x_3\, x_2\, x_1 \\ x_4\, x_2\, x_5\, x_1\, x_3 \\ x_3\, x_5\, x_1\, x_4\, x_2 \\ x_1\, x_3\, x_2\, x_5\, x_4 \\ x_2\, x_1\, x_4\, x_3\, x_5 \end{matrix} \right\|, \quad \mathcal{X} = \left\| \begin{matrix} 1\,2\,3\,4\,5 \\ 3\,1\,5\,2\,4 \\ 2\,4\,1\,5\,3 \\ 4\,5\,2\,3\,1 \\ 5\,3\,4\,1\,2 \end{matrix} \right\|$$

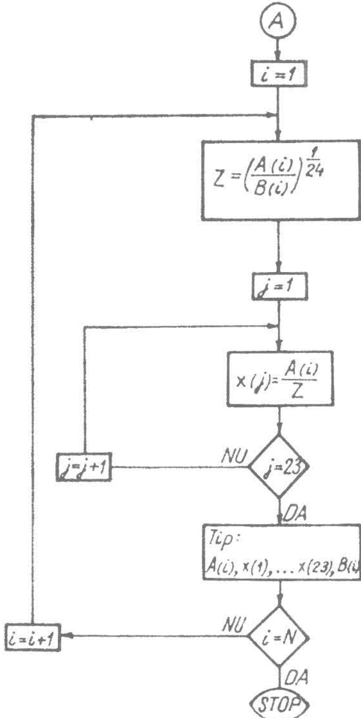
şi $U_n = -n \quad (n = 0,\ 1,\ 2,\ \ldots)$

Algoritmul descris este prezentat sub formă de schemă de calcul în fig. 1, iar schema de calcul din fig. 2 realizează calculul frecvenţelor.



← Fig. 1

Fig. 2 ↓



ION MOGA

EINE METHODE ZUR ORGANISATION DER MUSIKSTRUKTUR

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit enthält das Ergebnis praktischer Untersuchungen des Autors (anhand seiner eigenen Musikschöpfung) über die Möglichkeiten der Organisation des Tonmaterials, in einigen allgemeingültigen Prinzipien ausgedrückt. Aufgrund einer Auffassung der strikten Bestimmung der Rede, die Lucian Meţianus komponistischem Denken eigen ist, wirken die erarbeiteten Prinzipien in den bekannten Richtungen der Organisierung der Dauer und Höhe der Töne sowie der Art ihres Angriffs. Zur Definition dieser Prinzipien greift der Autor zu mathematischen Anhaltspunkten (etwa dem lateinischen Quadrat und Elementen der Mengenlehre), deren Wahl nicht willkürlich scheint, da sie einerseits eine logische Ordnung der Musikelemente und andrerseits eine vorteilhafte multivalente Konkretisierung derselben in partikulären künstlerischen Strukturen ermöglichen. Eine dieser Konkretisierungen ist das elektronische Werk „Pythagoreïs", auf das Meţianu auch in der vorliegenden Arbeit durch Beispiele Bezug nimmt.

Die erwähnten Prinzipien heben ferner auch die Möglichkeit einer Optimierung der Musikprozesse hervor, d.h. die Möglichkeit der Auffindung direktester Wege, durch die sich die Struktur mit maximaler Effizienz und Sparsamkeit als Überbringer der Information gestaltet oder umgekehrt, die Struktur durch Lenkung der Information diejenige ist, die sich gemäß den künstlerischen Absichten (des Musikschöpfers) verändert, — wenn sie etwa aus dem Thema einer Bachschen Fuge durch sukzessive Verwandlungen von Elementen zur Melodie eines improvisierten rumänischen Volksliedes wird. Diese Möglichkeit, die der Beachtung wert ist, übersteigt die Forderungen einer für eine einzige komponistische Manier geeigneten Strategie und hat sicher Anrecht auf Allgemeingültigkeit.

NOI IPOSTAZE ALE CVARTEI MĂRITE ÎN SPAŢIUL SONOR CROMATIC (II)

de OVIDIU MANOLE

În partea I a acestui studiu s-au expus consideraţiile teoretice care conduc la alcătuiri orizontale caracteristice intervalului cvartă mărită — cvintă micşorată, interval denumit semioctavă şi cifrat 8/2. În cele ce urmează vor fi abordate criteriile de structurare verticală pe baza aceluiaşi interval.

Teoriile muzicale ale secolului nostru îşi fac un titlu de onoare din generalizarea modului de a privi materialul sonor în cele două dimensiuni, orizontală şi verticală. Deşi pe plan filozofic trebuie să dăm cîştig de cauză acestui proces de integrare, nu putem, totuşi, trece cu vederea slăbiciunea caracteristică oricărui sistem închis: o monocromie suportabilă pe spaţii reduse, dezolantă pe întinderi, ceea ce ştiu bine compozitorii moderni care ezită în faţa marilor forme sau, în tot cazul, în faţa formelor lungi. Dacă, însă, această gîndire unificatoare generează conciziunea, adică este în stare de exprimări scurte şi dense, atunci muzica a găsit o cale spre sufletul omului modern.

De la sine înţeles, nici tehnica semioctavelor nu e scutită de aceste calităţi şi defecte, căci nu se poate situa în afara criteriului de unificare, caracteristic gîndirii muzicale curente. Şi nu am şti să o mărturisim mai limpede decît o face René Leibowitz cînd scrie: « Structura organică a tehnicii celor 12 sunete nu mai disociază armonia de melodie, ci face ca ele să fie doar cele două aspecte — unul vertical, altul orizontal — ale aceleiaşi realităţi muzicale fundamentale » [1].

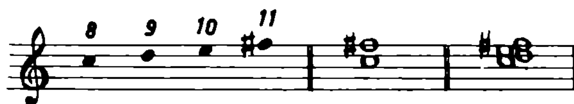
Dar, acceptînd principiul comun de structurare orizontală şi verticală a spaţiului sonor nu ne vom închina orbeşte acestui zeu al unităţii şi nici nu-i vom sacrifica ceea ce o bună practică muzicală defineşte în evoluţia sa drept naturaleţea exprimării şi a construcţiei. Din acest punct de vedere, tehnica componistică pe care o expunem îşi acordă o trăsătură distinctivă prin evitarea cacofoniei verticale şi cultivarea zonei expresive a vocilor omeneşti şi a instrumentelor muzicale, în linie orizontală.

1. Evoluţia gîndirii verticale în arta muzicală este oglindită, cum nu se poate mai bine, în însăşi esenţa sunetului. Este interesant să urmărim pe tabloul rezonanţei naturale a unui sunet fundamental succesiunea epocilor muzicale, pentru a releva timiditatea şi curajul omenirii în expansiunea sa auditivă.

Ascensiunea pe scara armonicelor reprezintă dezvoltarea istorică a simţului armonic, de la epoca cîntului monodic şi pînă în zilele noastre.

[1] R. Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, 1949, p. 35.

2. Tehnica pe care o propunem urcă ștacheta auditivă în zona armonicelor 8, 9, 10, 11, care ne pune la dispoziţie acordul de două și de patru sunete:

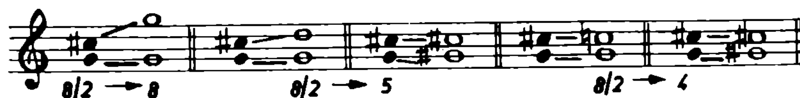


Prin urmare, bisonul este alcătuit din extremele scării tritonice, iar tetrasonul, din toate treptele ei. Vom vedea, pe parcurs, legătura care o facem între zona armonicelor 8—11 și zona armonicelor 2 — 4, adică apelul, pe alte planuri, la legile polifoniei primare.

Bisonul de semioctavă, pe scurt *semioctava* (sensul vertical sau orizontal reieșind din context) are, în concepţia noastră, o importanţă capitală pentru întreaga organizare verticală a materialului sonor. De aceea, contrar tradiţiei, care neagă calitatea de acord emisiunii simultane a două sunete, vom trata semioctava ca un acord.

Instabilitatea bisonului de semioctavă constă în dublul său efect de sensibilă, în incertitudinea intenţiilor celor două sunete constitutive. Dar această optică aparţine concepţiei tonale. Privit ca o entitate aparte, bisonul de semioctavă este un element tensional a cărui energie o putem stinge sau dinamiza. Tocmai această posibilitate de vehiculare a puternicului său efect de sensibilă, de la un capăt la altul al registrului muzical, *definește semioctava ca un excelent instrument de explorare a spaţiului sonor cromatic.* Or, gîndirea științifică contemporană pătrunzînd în intimitatea naturii speculează cu precădere acele zone instabile ale fenomenului a căror stabilizare o obţine — paradoxal — cu ajutorul unui element instabil. Dacă bisonul de semioctavă este, în adevăr, un element de maximă instabilitate, vom folosi această proprietate pentru stabilizarea zonelor cromatice în care acţionează. Ceea ce caracterizează, acum, semioctava este mobilitatea întregului interval și nu mobilitatea treptelor sale, ca în sistemul heptatonic. Această tendinţă de lunecare a acordului va determina linii și pante de acţiune ale discursului muzical.

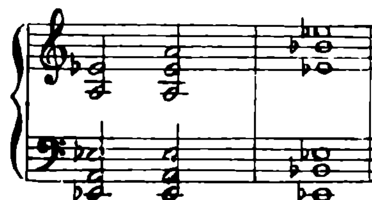
3. În concepţia tonală, rezolvarea semioctavei se face în mod obișnuit la sextă sau terţă, luînd în considerare mobilitatea ambelor sunete constitutive. Tehnica componistică de care ne ocupăm — și vom relua problema în cele ce urmează — exclude, stricto senso, compatibilitatea semioctavei cu intervalul de terţă sau sextă. Rezolvarea firească a semioctavei se bazează pe acele intervale compatibile, pe care le-am admis și la capitolul anterior, ca incluziuni melodice: octava, cvinta perfectă, cvarta perfectă.



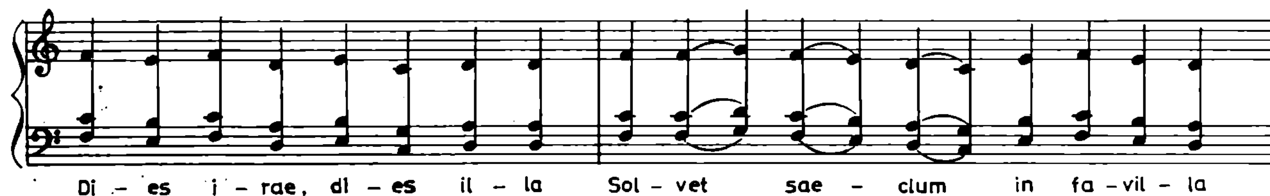
Destinderea este totală și, foarte curios lucru, dispare efectul jenant de « quinte à vide », caracteristic stadiului diatonic al muzicii. În adevăr, cromatizarea spaţiului sonor oferă un mediu natural acestor succesiuni, iar prezenţa semioctavei elimină senzaţia de terţă care se instalează în rezonarea cvintelor paralele diatonice. Dispunem, în consecinţă, de mijlocul de cadenţare necesar punctuaţiei discursului muzical și depinde de poziţia cadenţei în cadrul frazei, ca ea să se numească intermediară sau finală. Dozarea tensiune-destindere este o chestiune de gust și deci nu pot exista dispute.

Mai trebuie remarcat, că relaţiile de mai sus se efectuează cu o mare degajare de energie, datorită polilor opuși, la care se situează semioctava, ca sursă de tensiune, faţă de potenţialul zero al octavei, sau cel foarte scăzut al cvintei și cvartei perfecte.

Exemplificăm plenitudinea efectului de destindere și absenţa senzaţiei de gol, prin următoarea cadenţă:
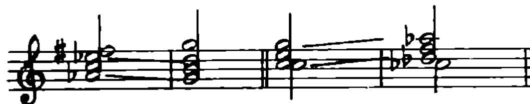


4. Succesiunea semioctavelor este problema fundamentală a acestui capitol și nu se poate lămuri pe deplin fără anumite considerente de ordin istoric, care ne fac să urcăm la izvoarele polifoniei, pentru a reaminti faptul că muzica pe mai multe voci a început cu înlănțuiri de cvarte, cvinte și octave. Străbunii noștri melomani au adorat o bună bucată de timp aceste înlănțuiri, dispreţuind sonoritatea barbară a terţei și sextei [2]. Că această artă avea măreţia ei ne putem convinge executînd, sub formă de organum la trei voci un fragment din celebrul *Dies irae*.



Exasperat de asemenea sonorități, Philippe de Vitry aruncă anatema asupra lor, scriind în celebrul său tratat *Ars Nova* că niciodată nu trebuie aplicate două consonanțe perfecte succesive. Și astfel, proscrierea octavelor și cvintelor paralele devine legea necontestată a armoniei, pînă în zilele noastre o sursă de necazuri pentru începătorii acestei discipline.

A scăpat atenției cercetătorilor o excepție la regula de mai sus, prin care urechea avizată a muzicianului modern readuce în discuție succesiunea octavelor și cvintelor paralele. În genialitatea sa Mozart atinge problema într-un mod care, după aventura muzicii de-a lungul secolelor, ni se pare semnificativ. Este vorba de faimoasele « cvinte ale lui Mozart » al căror secret nu e dezvăluit elevilor lor decît de unii profesori de armonie. Referindu-se la excepțiile mișcării paralele, Louis și Thuille afirmă în cartea lor: « Este remarcabil cazul cvintelor paralele care progresează la semiton. Nimeni nu mai are azi dreptul de a contesta așa-numitele "cvinte mozartiene" » [3].



Aceste cvinte, progresînd cromatic, pierd atît de mult duritatea caracteristică mișcării paralele diatonice încît Mozart le-a aplicat instinctiv, iar teoreticienii le-au acceptat fără explicații. Aici e cheia problemei.

Philippe de Vitry sesizase incompatibilitatea succesiunilor paralele diatonice în cvinte și octave, dar îi lipsea, firește, celălalt termen, cromatismul, pe care Mozart îl atinge cu cvintele sale, dar pe care istoria îl acreditează ca sistem sonor abia la începutul secolului nostru. Concluzia se impune de la sine: mișcarea paralelă în octave și cvinte este pe deplin compatibilă cu stadiul cromatic al muzicii; ceea ce rămîne valabil și pentru tema pe care o tratăm — *succesiunea de octave și semioctave poate fi realizată numai prin mișcarea cromatică*. Reconsiderarea polifoniei primare, după aceste criterii, restituie muzicii noastre ceva din măreţia lapidară originară. Vom oferi sub forma de *Organum cromatizat* o temă transformată, ca în exemplul din partea I.

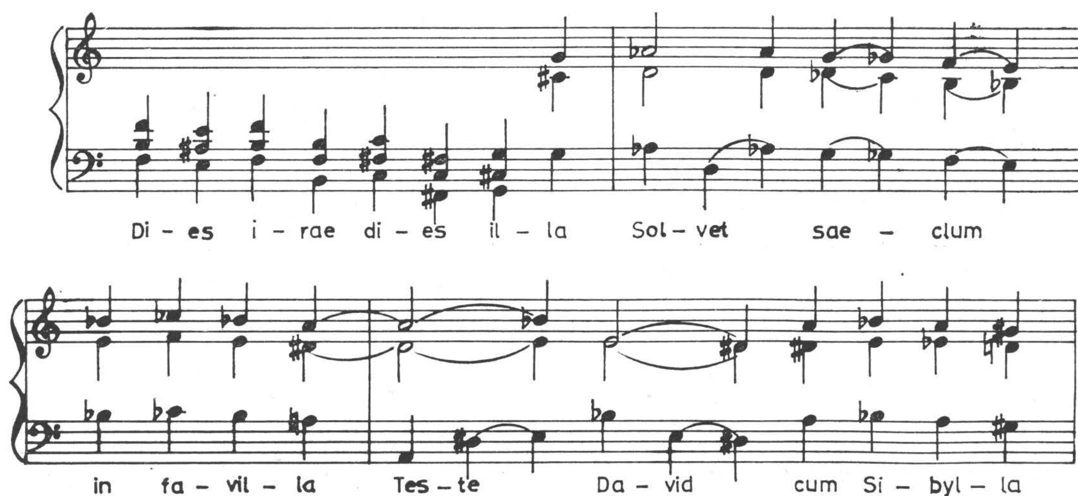
Dies irae, organum cromatizat la 3 voci (triplum): vezi exemplul la p. urm.

MUTAȚIA

5. Forța concepției tonale constă în efectul modulatoriu, nicăieri mai puternic ca în tonalitatea major — minor. Acest veritabil efect de primenire psihică joacă un rol esențial în acțiunea muzicii asupra ființei umane, absența lui provocînd, cu ușurință, indiferența

[2] « Numai urechea barbară a unui om incult poate suporta combinațiile de terță și sextă, susțineau teoreticenii secolului XIII ». R. J. Gruber, *Istoria muzicii universale*, vol. I, București, 1961, p. 195.

[3] P. Louis și L. Thuille, *Harmonielehre*, Stuttgart, 1913, p. 401.



auditorului. O tehnică componistică, o gîndire muzicală care privează muzica de posibilitatea concentrărilor și descărcărilor energetice conduc opera muzicală către un regn structural amorf, departe de orice interes pentru sufletul omenesc. Orice substitut nu constituie decît o violentare a urechii, o falsă șocare senzitivă, cu consecințe fatale pentru nobila artă a sunetelor. Fără îndoială, manevrarea fondului energetic muzical este apanajul marelui principiu al verticalității.

Trecînd în revistă, sub acest criteriu, diferitele organizări muzicale, vom observa că imposibilitatea de a stabili o zonă sau un centru de atracție aduce cu sine imposibilitatea de cristalizare și, de aici, amorfismul întregii organizări. Efectul modulatoriu, așa de șters în faza modală, atinge maxima potențare în concepția tonală, prin concentrarea energiei sonore pe acei piloni binestabiliți ai tonalității major-minore. Cucerirea spațiului cromatic, prin trecerea de la heptatonie la dodecafonie, propune ca precept fundamental unificarea gîndirii orizontale și verticale pe baza aceluiași material sonor de 12 sunete. Foarte atrăgătoare pe plan teoretic, ideea de unificare nu poate ascunde carențele standardizării, în cazul unei interpretări simpliste. Or, lipsa de discernămînt în organizarea verticală a sunetelor este consecința unui asemenea mod de a privi lucrurile.

Din punctul nostru de vedere, egalitatea celor 12 sunete nu înseamnă anularea oricărui privilegiu distinctiv; dimpotrivă, dreptul fiecăruia de a primi, în orice moment, importanță în cadrul spațiului cromatic. În adevăr, prin dizolvarea funcțiunilor tonale, organizarea sonoră nu scapă de sub acțiunea legilor generale de atracție decît dacă ținem cu orice preț să o rupem de natura umană. De aceea credem că afuncționalitatea este condiția necesară și suficientă în abordarea sistemului sonor dodecafonic.

Tehnica semioctavelor se prevalează de acest postulat, rămînînd dodecafonică, fără a împiedica acțiunea legii de atracție în spațiul cromatic. Această lege determină panta fluxului melodic în desfășurările orizontale și polarizarea energiei în desfășurările verticale.

Cît privește noțiunea de modulație, de care ne servim pentru a desemna pendularea energiei de pe un pilon pe altul, evident, înțelesul ei se generalizează, exprimînd efectul de angajare și dezangajare psihică. Căutînd termenul potrivit noului efect modulatoriu — după ce am examinat pe cel de « Systemwechsel », al lui Hugo Riemann [4], sau de « metabola » lui Constantin Brăiloiu [5] — ne-am oprit asupra termenului de *mutație* [6], folosit în cercetările teoretice medievale, de după Guido d'Arezzo, asupra structurilor hexacordale, ca fiind cel mai apropiat de cazul nostru.

[4] Hugo Riemann, *Folkloristische Tonalitätsstudien*, I, Leipzig, 1916.

[5] Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, București, 1967. <La Métabole pentatonique, p. 283> În căutarea unui termen potrivit, Brăiloiu comentează expresia lui Riemann « Systemwechsel » <schimbare de sistem>, pe care o consideră ca o « particularitate proprie unei melodii pentatonice », dar se decide, apoi, pentru « Métabole, mai general și mai puțin legat de noțiuni moderne », p. 284. Nu știm din ce motive, traducătorul din limba franceză a operelor lui Brăiloiu folosește masculinul *metabol*, pentru cel de la métabole. Noi am folosit femininul *metabolă*, așa cum face și Gh. Firca în *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, București, 1966, p. 33.
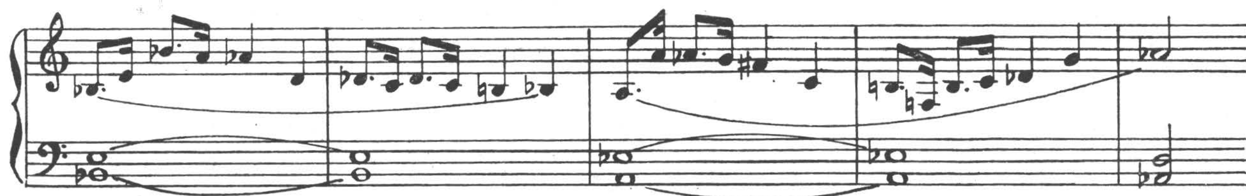
[6] « Mutatio est variatio nominis vicis seu notae in eodem spatio: fit nomque mutatio vel fieri potest in quoibet loco, ubi duae vel tres voces sive notae nomine sunt diversae ». <Marchettus di Padua>. Citat de August Wilhelm Ambros, în *Geschichte der Musik*, Zweiter Band, Leipzig, 1880, p. 178.

Așadar, *mutația este efectul generat de trecerea din zona de acțiune a unei semioctave în alta.*

CÎMPUL DE SEMIOCTAVE

6. Armonizarea cu bisonuri de semioctavă aduce cu sine un mod mai larg de a privi lucrurile decît armonia tradițională. Folosind noțiunea de cîmp, înțelegem să dăm, unuia sau mai multor bisonuri, o anumită zonă de influență în spațiul sonor. *Cîmpul de semioctave* cuprinde în aria sa bisonuri de pasaj și note melodice străine scării tritonice respective, ceea ce dezvăluie interesante posibilități de aplicare.

a) *Cîmpul armonic staționar.* Bisonurile lungi oferă suportul armonic unor linii melodice sever construite, ale căror capete se integrează semioctavei de plecare și sosire (asemănător tehnicii punctului de orgă):



b) *Cîmpul armonic oscilant.* Dacă în loc de a menține constantă sonoritatea unui bison de semioctavă pe o durată oarecare o facem să urce și să coboare la semioctavele vecine, obținem un cîmp armonic oscilant. Un excelent procedeu coloristic de factură armonică, corespunzător, oarecum, vechilor practici eline de agrementare melodică. Ca exemplu viu, începutul unui lied pe versuri de Lucian Blaga, *Cerească atingere* [7]:

CE A — RĂ — TA — RE
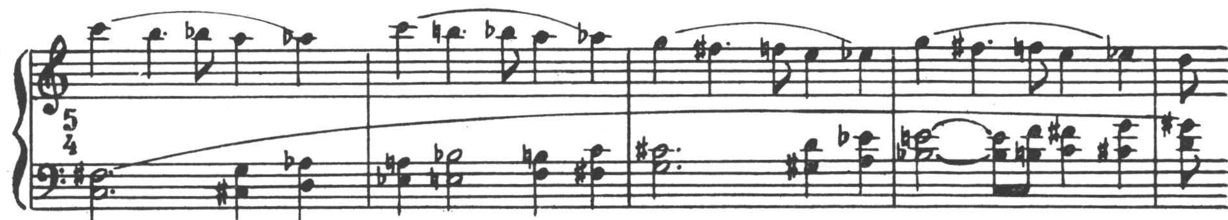
AH, CE LU - MI - NĂ

În acest fragment, cîmpul oscilant e format dintr-o serie de secvențe. Capetele liniei melodice se integrează armonic secvențelor 1 și 3 (cea de a doua trebuie considerată secvență de pasaj).

c) *Cîmpul armonic dirijat.* Dispunerea bisonurilor de semioctavă în pantă, de obicei ascendentă, pe o durată mai lungă, orientează cîmpul armonic, creînd o nouă posibilitate de a susține linia melodică. Mediul sonor, deloc neutru, atestă prezența unui travaliu armonic
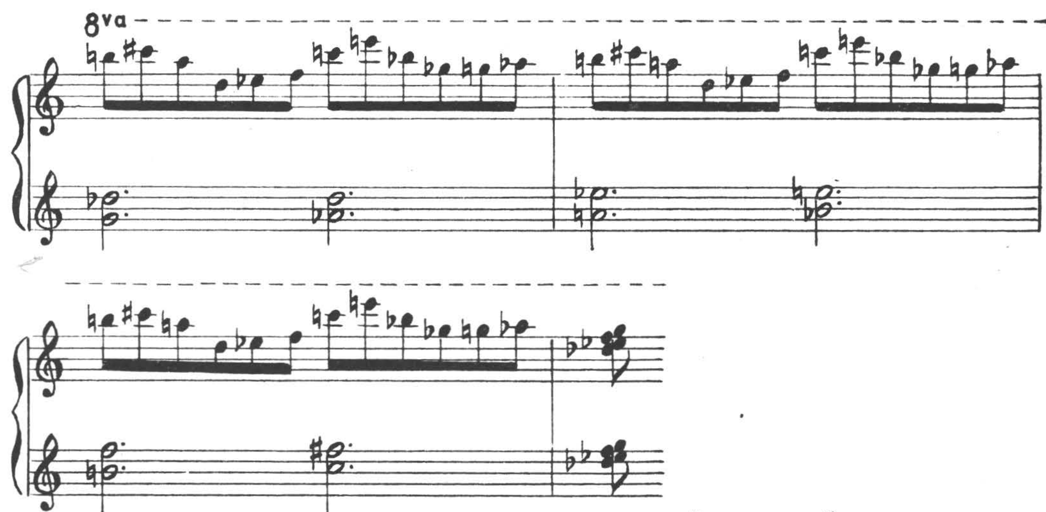
[7] Lucrări ale autorului, implicate teoretic: *Măiastra*, operă în 3 acte <premiera, Timișoara, 1972>; *Carnaval*, operă comică în 2 părți; *Fecioare carpatine*, balet; *Fecunditas*, balet; *Balada* (violoncel și pian); *Cetini negre*, lied, versuri L. Blaga; *Negrule cireșule*, lied, versuri L. Blaga.

ce degajează un flux de energie, altul decît cel melodic. În exemplul următor, cîmpul armonic dirijat e combinat cu efectul de mutație:



(„FECUNDITAS" balet)

Ca o curiozitate, un ostinato serial într-un cîmp de semioctave, dirijat:



(„MĂIASTRA" act III.)

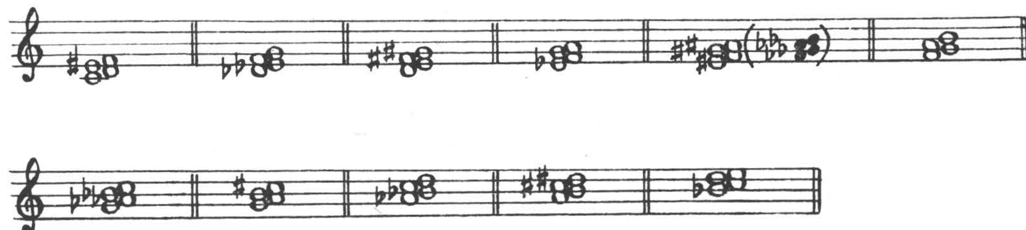
TETRASONURI DE SEMIOCTAVE

7. Tetrasonul este definit ca emisiune simultană a sunetelor componente ale unei scări tritonice:



Se obține în felul acesta o structură verticală de patru sunete distanțate cu un ton (secunda mare). Fiecare scară tritonică se poate constitui în tetrason, împrumutînd acestuia scrierea ortografică.
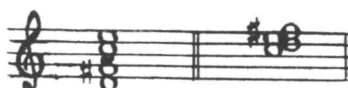
a) Iată cele 12 tetrasonuri:
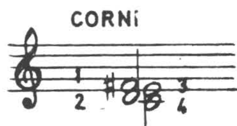


pe care le interpretăm din mai multe puncte de vedere:

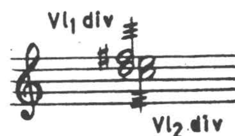
— ca un acord de secunde mari, parte integrantă a sunetului fundamental în zona armonicelor 8, 9, 10, 11 — așa cum s-a arătat la începutul capitolului;

— ca un acord de nonă dominantă, fără cvintă, dar numai pentru a explica originea vigorii sale:

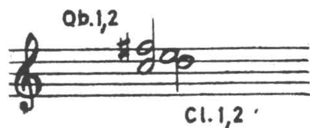


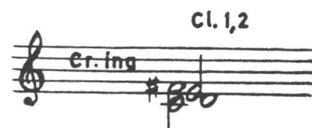
– ca două terţe mari încrucişate, în scop orchestral, repartizate unui grup de instrumente identice, în exemplul cvartetului de corni sau violine în divisi:



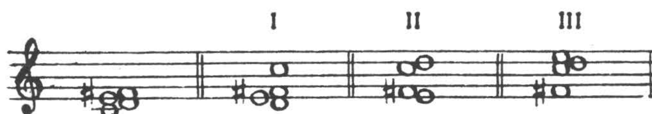


La alte grupuri de instrumente este preferabil a dispune altfel cele patru sunete:

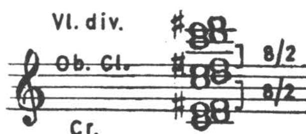




b) Forţa şi sensul acestor structuri constă în folosirea lor ca pachete acordice, în poziţie strînsă. Prin răsturnări îşi pierde caracterul, iar forţa lor se diluează:



De un oarecare interes rămîn, uneori, răsturnările I şi III. Dublarea şi chiar triplarea întregului tetrason în spaţiul orchestral este de mare efect, cu condiţia ca distanţa între acorduri să se limiteze la semioctavă:
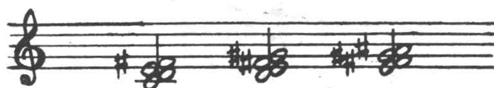


c) Umplerea cu secunde mari a spaţiului vertical de semioctavă reduce atît de mult tensiunea caracteristică acestui interval, încît tetrasonul tinde către o structură acordică neconflictuală, pentru a nu spune consonantă. Ca atare, nu se pune problema rezolvării acestor structuri. Dacă, totuşi, simţim necesitatea unei asemenea senzaţii, ea se poate obţine prin dublarea superioară a fundamentalei:

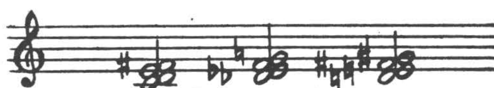


d) Succesiunea tetrasonurilor ridică dificultăţi, în comparaţie cu cea a bisonurilor de semioctavă, mobilitatea structurilor de patru sunete fiind redusă:
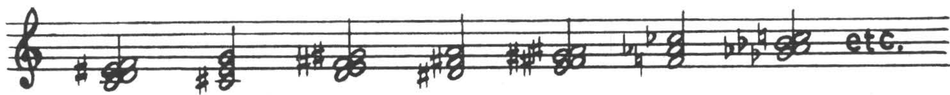
– Înlănţuirile la interval de ton trebuie evitate din cauza senzaţiei prea diatonice ce rezultă, deşi sunetele comune oferă avantaje de mişcare:
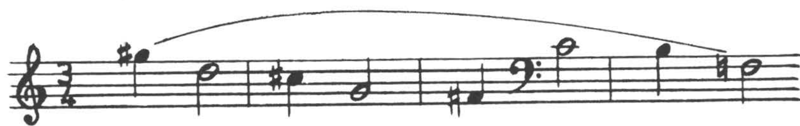


– Înlănţuirile cromatice menţin un caracter de duritate, tocmai din lipsa notelor comune:



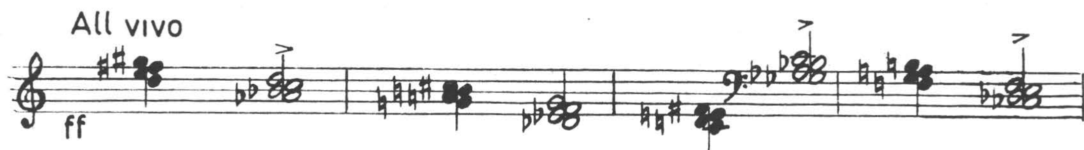
– O soluţie aparte ne oferă intercalarea între asemenea structuri a unor trisonuri micşorate. Includerea unor acorduri de terţă în acest mediu ar părea suspectă, dacă prejudecăţile teoretice nu ne-ar împiedica să facem o concesie simţului auditiv. În schimb, succesiunea tetrasonurilor astfel agrementate scapă de anchilozare:



— Un interes aparte prezintă susținerea cu tetrasonuri a unei linii melodice de semioctave juxtapuse la semiton:



pe care o definim, în partea I a acestui studiu, caracteristică tehnicii noastre componistice:



(MĂIASTRA act I)

O curiozitate pe care ne-am propus a o rezolva a fost încercarea de a smulge o temă tonală din mediul ei normal, pentru a o plasa într-un cîmp de semioctave:

Con espressione larghezza

ff
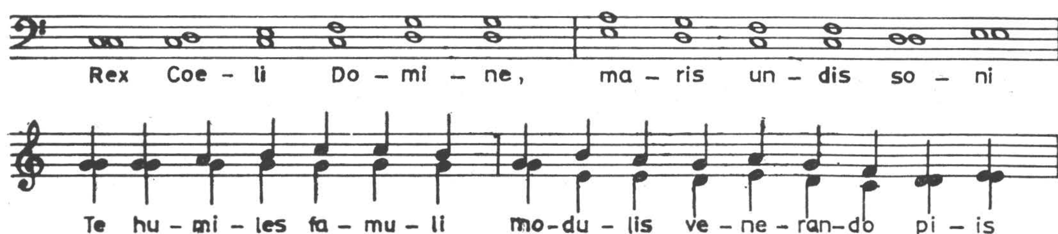
ff

mf

„MĂIASTRA" Preludiu
(Reducție de pian)

8. Cele mai interesante consecințe ale aplicării tehnicii semioctavelor le considerăm a fi posibilitățile de reevaluare pe planuri moderne a polifoniei primare.

Prin polifonie primară înțelegem primele încercări de a suprapune două sau mai multe voci la interval de cvartă și cvintă perfectă, cunoscute sub numele de *organum*, precum și formele pe care le-a generat. Cel dintîi tratat care consemnează asemenea încercări este *Musica Enchiriadis* atribuit lui Hucbald și mai apoi lui Ogier (sec. al IX-lea). Iată două din cele mai vechi exemple:



Aceste încercări și formele ce s-au conturat apoi — « conductus » și « motet » — ilustrate de magistrii școlii de la Notre-Dame, Leoninus și Perotinus, la puntea dintre sec. al XII-lea și al XIII-lea, încheagă o epocă cunoscută în istoria muzicii sub numele de *Ars antiqua*. După ce Philippe de Vitry (1291 — 1361), în cartea sa *Ars Nova* aruncă anatema asupra acestei muzici, disprețul atinge culmea în sec. al XIX-lea, cînd *Musica Enchiriadis* este considerată o « imposibilitate morală » iar celelalte tratate vechi — pure speculații și elucubrații teoretice. În ultimul timp, unii autori atestă o schimbare de opinie asupra celei mai vechi arte polifonice.

În cartea sa *40 000 ani de muzică* (capitolul « Secolele XVIII și XIX în căutarea evului mediu »), Jacques Chailley trece în revistă părerile diverșilor autori, scoțînd în evidență evoluția gustului lor. Ne permitem să reproducem din această lucrare: « Prima tentativă armonică (?) de a suprapune două sunete, dar, vai! în raport de cvartă și cvintă ‹. . .› poartă numele de diafonie sau organum: în zilele noastre am spune cacofonie. Nu o putem privi decît ca pe o eroare care a ținut în loc timp de aproximativ cinci secole evoluția muzicii (Lavignac, *Muzica și muzicienii*, ed. 1942, p. 455) ‹. . .›. Ars Antiqua, ilustrată de Pérotin, avea limpedea duritate, noblețea contururilor și nuditatea abstractă pe care le găsim atît în architectura primelor catedrale, cît și în teologia scolastică (Roland Manuel, *Plăcerea muzicii*, II, 1950, p. 101) » [8].

Toată disputa între *Ars Antiqua* și *Ars Nova*, care sfîrșește prin reevaluarea raportului « disonanță — consonanță » (acceptînd terțele și sextele, exilînd cvartele și cvintele) ne servește pentru a preciza două idei esențiale:
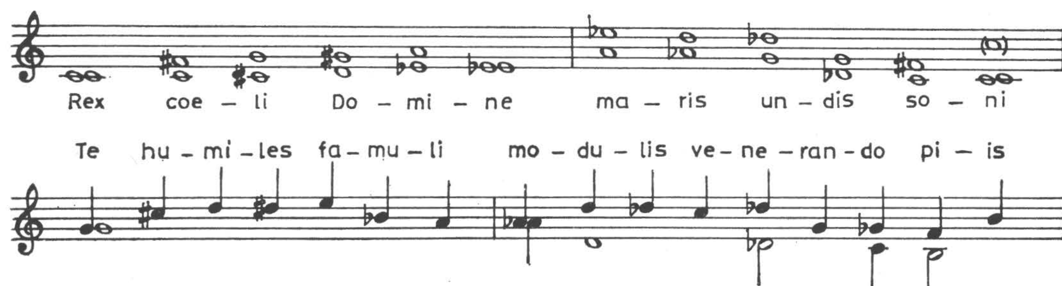
— incompatibilitatea semioctavelor față de terțe și sexte;

— perfecta justificare a mișcării paralele cromatice în octave și semioctave.

Reconsiderarea principiilor polifoniei primare în spațiul sonor cromatic ar putea servi ca punct de plecare unui nou ciclu evolutiv.

9. Vom încerca să conturăm cîteva forme de polifonie primară, prelucrînd vocile după criteriile exprimate în partea I a studiului.

a) Organum la 2 voci (diafonie)



[8] Jacques Chailley, *40 000 ani de muzică*, București, 1967, p. 38, 39.

Discantus: *Alleluia* (în maniera lui Magister Leoninus), sec. al XI-lea:

Al – le –

Al – le –

– lu – –ia

– lu – –ia

Motetus: *Ave virgo regina* (în maniera sec. al XIII-lea):

A – ve vir – go re – gi – na Ma – ter

A – ve glo – ri – o –

Do – mi – no

cle – men – ti – ae A – ve ple – na gra – ti –

–sa ma – ter sal – va – to –

Do – mi – no

–a, Re – gi – na glo – ri – ae

– ris A – ve spe – ci – o – sa

Do – mi – no

TEATRU—TEATROLOGIE

PROBLEME ALE ISTORIEI TEATRULUI ROMÂNESC CONTEMPORAN

În zilele de 14—15 mai 1974, a avut loc o sesiune ştiinţifică, *Probleme ale istoriei teatrului românesc contemporan*, iniţiată şi organizată de sectorul de cercetări teatrale din Institutul de istoria artei al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice a Republicii Socialiste România. Sesiunea — consacrată celei de a XXX-a aniversări a eliberării patriei — a reunit cercetători ştiinţifici, istorici de artă, universitari, sociologi, psihologi, esteticieni, dramaturgi, critici, creatori de spectacol din Bucureşti şi alte oraşe ale ţării. După cuvîntul de deschidere rostit de directorul Institutului de istoria artei, Ion Frunzetti, lucrările sesiunii au reliefat saltul calitativ realizat de teatrul românesc în anii socialismului, profunda sa penetraţie în mase şi afirmarea sa impresionantă pe plan internaţional. De o mare diversitate, comunicările s-au oprit asupra diferitelor aspecte ale istoriei teatrului românesc contemporan, grupate dealtfel tematic chiar prin programarea lor: de la problemele de concepţie şi metodica elaborării unei istorii a teatrului românesc din ultimele trei decenii, la relaţia dramaturgie-spectacol şi rolul creator al regizorului, actorului, scenografului, de la studiul cronicii dramatice, privită ca sursă documentară pentru prezente şi viitoare sinteze istorice, la probleme de psihologie a artei actorului, de analiză structurală a creaţiei dramatice şi scenice, la cercetarea dinamicii şi structurii publicului.

Intitulată *Fişe de lucru pentru o istorie a teatrului românesc contemporan*, prima comunicare, susţinută de Letiţia Gîtză, a avut deopotrivă un caracter programatic şi confesiv, fiind bazată pe îndelungi cercetări şi neîncetate meditaţii asupra evoluţiei artei spectacolului la noi şi nu numai la noi, dar şi în cuprinsul mişcării teatrale europene. Pentru autoarea care a colaborat cu capitole substanţiale despre activitatea regizorală la cele trei volume din *Istoria teatrului în România* trecerea la contemporaneitate, « schimbarea de perspectivă asupra cîmpului istoric », i-au impus « fireşti modificări în statutul cercetării ». Comunicarea a insistat asupra acestor modificări, cu întrebările şi frămîntările inerente, asupra reperelor la care s-a apelat din metodologia altor domenii de cercetare — de la biologie (F. Jacob) la filozofia artei şi estetică (G. Lukacs, W. Tatarkiewicz, Ion Ianoşi) — cu prilejul elaborării studiului, dedicat drumului parcurs de creaţia regizorală românească în cele trei decenii. A reieşit necesitatea fixării şi urmăririi unui « principiu integrator » care să permită, cu eficacitate, sesizarea « procesului în totalitatea lui » şi împlinirea dorinţei de periodizare, de structurare a activităţii teatrale de care se ocupă în « întreguri coerente şi semnificative ». Poziţia cercetătorului şi implicit situaţia cercetării, în faţa obiectivelor artistice distincte, sînt remarcabil exprimate: « surprinderea evenimentelor în mers şi dinăuntrul lor, înregistrarea simultană a evoluţiei pe diferite nivele şi într-o viziune panoramică integrează continuu istoria în Istorie. Martori şi parte în acest inedit proces înţelegem că istoria nu mai are o singură dimensiune, că ea se desfăşoară sub ochii noştri într-un plan dublu, în timp şi spaţiu, că istoria nu se mai poate explica numai prin arii şi succesiuni, ci şi prin ansambluri şi structuri ». Ţinîndu-se seama de « raporturile structură şi geneză, structură şi funcţie, dar şi de raporturile structură şi valoare şi structură şi esenţă », de modul cum a fost înţeles specificul artei regizorale, precum şi de conceptele şi criteriile decisive în diferite momente s-a ajuns la o periodizare tripartită. Astfel, autoarea consideră a fi trei « întreguri corespunzătoare unei succesiuni istorice şi direct legate de cîte o generaţie aparte de creatori: o primă perioadă care începe îndată după 1944, cu regizorii care vin din etapa anterioară, promotori ai procesului de revizuire a teatrului românesc în acei ani, sub semnul unei estetici pragmatice, al unor imperative concrete imediate şi care, stilistic, stă sub rigorile unui realism înţeles ca fenomen de reflectare; o a doua perioadă care începe cu anii 1956—1958, odată cu afirmarea primelor serii de absolvenţi ai Facultăţii de regie, perioadă care începe cu ofensiva reteatralizării teatrului şi cu o susţinută tendinţă de reevaluare a conţinutului noţiunii de realism, perioadă caracteristică prin supunerea textului dramatic unei multiple reţele de interpretare şi care defineşte în sînul acestei generaţii profiluri distincte de animatori, concepţii originale asupra esteticii artei spectacolului, strălucite stiluri regizorale; şi o a treia perioadă care începe cu anii 1966—1968, generaţia « ultimului val» care, solidară cu generaţia anterioară şi preluîndu-i integral cuceririle, se apleacă cu precădere asupra virtuţilor limbajului scenic, asupra intensificării posibilităţilor de comunicare a semnificaţiilor actului dramatic ».

Urmînd comunicării făcute de Letiţia Gîtză, cea a lui Ion Pascadi *Este posibilă o istorie contem-*

porană a teatrului? s-a arătat a-i fi complementară prin multe din afirmaţiile sale, de la aceea de început: « nu putem scrie o istorie a teatrului decît pornind de la perspectiva noastră de astăzi, de la cunoştinţele şi mijloacele de care dispunem acum şi aici ». S-au subliniat caracteristicile şi cerinţele unei istorii contemporane a teatrului (integrarea artei teatrale în contextul socio-cultural al epocii; cercetarea sa în « dinamica internă » prin raportare « la ce a precedat-o şi la ce o urmează », realizată « prin prisma concepţiilor noastre de astăzi » ‹. . .› nu « muzeistic, ci estetic »). S-au constatat dificultăţile ce stau în calea cercetătorului (de la aceea a reconstituirii istorice la « găsirea unor puncte de reper relativ fixe » într-o viziune atît sincronică, cît şi diacronică asupra fenomenului teatral; de la lacunele de informaţie asupra *tuturor* activităţilor componente în elaborarea spectacolului pînă la dificultatea de « a surprinde linia de demarcaţie între spectacolul teatral şi spectacolul vieţii »). În concluzie, s-a desprins — ca un îndemn previzibil, dar oricînd util de reamintit — necesitatea pregătirii din timp a elementelor indispensabile unei istorii viitoare a teatrului contemporan.

Pentru sociologul Pavel Câmpeanu, spectacolul teatral este « o asociaţie umană cu o structură şi cu funcţii specifice. Esenţa acestei asociaţii o reprezintă acţiunea programată de construire a unei experienţa umane simulate şi perceperea acestei construcţii concomitent cu desfăşurarea ei. ‹. . .› Considerat ca sistem, spectacolul teatral se defineşte în primul rînd prin interacţiunea acestor două elemente: protagonişti şi public (prin protagonişti înţelegîndu-i pe toţi factorii implicaţi artistic în realizarea performanţei scenice, indiferent de natura contribuţiei). Cîmpul investigaţiei, limitat prin tradiţie la scenă, cuprinde astfel întreg spaţiul real în care se desfăşoară spectacolul ». Spre deosebire de protagonist, la spectator se are în vedere « sinteza experienţelor sale prespectaculare pe care le confruntă cu ceea ce se petrece pe scenă. Această confruntare are semnificaţia unei coliziuni ai cărei termeni sînt: a) experienţa fictivă, inedită şi b) experienţa reală, constituită ». Expunerea *Un rol secundar: spectatorul* a fost rezultatul unor anchete şi investigaţii sociologice tenace, avînd în centrul atenţiei acele « tensiuni » şi dificultăţi care se manifestă în relaţia teatru-public, « contradicţiile » care o influenţează mai cu seamă.

De asemenea preocupat de relaţia teatru-public, convins fiind că « spectacolul teatral îşi conţine publicul », încît « se poate deduce publicul căruia i-a fost dedicat », Mihai Nadin a abordat o problematică distinctă, pornind de la faptul că « orice teatru este expresia unei retorici ». În comunicarea sa, *Teatrul — între retorică şi dialectică*, a reţinut « dintre numeroasele determinări, esenţiale ‹. . .› ale fenomenului teatral, pe aceea care priveşte raportul dintre *retorică* şi *dialectică* în realitatea spectacolului, raport intens semnificativ, reflectînd nu numai finalitatea artei teatrale, ci şi condiţionarea sa social-istorică, gradul de autodeterminare al acestei arte ». După definirea conceptelor şi a relaţiei sesizabile între ele, datoria istoricului teatrului românesc contemporan ar fi « să analizeze tipul specific de retorică (în sensul ştiinţific, înainte stabilit, al conceptului) al spectacologiei noastre ». Fără a opune sau ierarhiza retorica şi dialectica se distinge totuşi o dramaturgie a retoricii şi una a dialecticii, fiecare cu perioadele sale, cu ponderea sa în formarea imaginii teatrale. În consecinţă, este normal ca cercetarea să descifreze « regulile de codificare folosite, ce relaţii au existat între retorica teatrului şi retorica spectacolelor, care a fost gradul de organicitate al unor forme », iar apoi să înainteze către « analiza structurii actului teatral, în calitatea sa de unitate contradictorie ». Istoria teatrului nu mai poate fi concepută ca un « inventar », ci « trebuie să spună de ce s-a jucat teatru şi dacă scopul pe care şi l-au propus creatorii unei anumite epoci a fost atins şi prin ce mijloace ».

Vorbind despre *Cronica dramatică, sursă documentară a istoriei teatrului contemporan*, ceea ce l-a preocupat pe Andrei Strihan a fost « cum anume este sau ar trebui înţeles rolul criticii dramatice pentru ca ea să poată servi actualului şi mai cu seamă viitorului exeget drept document apt de a fi interpretat cît mai aproape de realitatea artistică şi istorică care i-au dat naştere ». S-au obiectat privilegierea unor componente ale montării în dauna altora, privirea unilaterală care duce la aprecieri inexacte, deformatoare (mai ales asupra raportului piesă-reprezentare scenică), escamotarea universului ideatic al spectacolului şi a importanţei factorilor extraestetici. S-a pledat « pentru cronica în care maniera balzaciană de reconstituire a spectacolului (joc, spaţiu, atmosferă, relaţii) se îmbină organic cu supleţea conceptuală şi metodologică, conferindu-i valoare de document aproape vizual, şi prin acestea oferind cercetării istorice un punct de plecare sigur şi competent. Sondînd faptul teatral cu putere de pătrundere în tehnica şi ideatica textului literar, ale universului spectacular, dintr-o clară şi fundamentală optică filozofică, sociologică, psihologică şi estetică, criticul atribuie evenimentului artistic concret profunzimea cugetării abstracte, iar gîndirii abstracte bogăţia vitală a concretului ».

În: *O încercare de tipologie a actorului contemporan*, Simion Alterescu a remarcat necesitatea de a practica în elaborarea unei istorii a teatrului « un mai fin şi mai precis instrument de lucru, un mai acut simţ al istoricităţii în relevarea liniilor de forţă ale dezvoltării fenomenului, al periodizării şi distingerii etapelor calitative de evoluţie şi totodată o metodologie mai strict aplicată ». Aspectul artistic care-l atrage şi pe care l-a pus în evidenţă a fost contribuţia creatoare a actorului, cu natura şi structurile sale proprii, contribuţie vitală la afirmarea majoră a teatrului nostru contemporan. Pentru a-şi atinge scopul propus, « judecata axiologică comportă cu prioritate stabilirea substratului psihologic sau stilistic în lumina evoluţiei istorice, în etape dificil de distins în cadrul unei periodizări rigide, dar sesizabilă prin raportarea conceptului artei interpretative la capacitatea mereu sporită a interpreţilor, de descifrare a structurilor dramatice ». Etapele preconizate sînt legate de « procesul revizuirii concepţiei şi metodei de creaţie », imediat după 1944; de revitalizarea forţelor actoriceşti sub impuls regizoral şi depă-

șirea falsei dileme: teatru de trăire sau teatru de reprezentare, în cei 10—15 ani următori; de afirmarea actorului creator de semne și simboluri, protagonist al « teatrului de idei », din deceniile 6—7. Într-un proces firesc de maturizare artistică se disting momentele combaterii declamatorismului și « copiei fidele », formarea unui tip nou de actor de compoziție — în locul celui de gen —, apt deopotrivă pentru comedie și tragedie, îmbinînd comicul și tragicul, datorită în mare măsură repertoriului jucat. Pentru precizarea diferențelor tipologice și individuale ale actorilor (tipul creației inspirate sau tipul creației laborioase, cel preponderent intuitiv sau rațional etc.), istoricul de teatru observă utilitatea preluării și prelucrării rezultatelor științifice obținute de alte discipline (psihologia, fonologia, antropologia culturală, semiologia).

Un capitol al sesiunii s-a ocupat de trecerea în revistă a permanentelor căutări și înnoiri din structura organizatorică a mișcării teatrale românești, cărora le-a corespuns o largă gamă de încercări și experiențe pe plan artistic, numeroasele succese ale teatrelor noastre, recunoscute și peste hotare (cum reamintea Mihail Florea, *O pagină din istoria teatrului contemporan: deceniul 1964—1974*), toate demonstrînd înaltul stadiu atins de arta spectacolului românesc de astăzi care ar merita să constituie materia unui curs adresat studenților, viitori creatori, de la Institutul de artă teatrală și cinematografică « I. L. Caragiale » (așa cum susținea Eugen Nicoară, *Teatrul contemporan din perspectiva învățămîntului teatral*. Un succint comentariu al *Mutațiilor din gîndirea teatrală contemporană* a prezentat Mircea Mancaș.

Un alt capitol al sesiunii a comentat cîteva aspecte de prim ordin ale dramaturgiei noastre care nu mai poate fi privită izolat, ci în relațiile sale cu curentele literaturii dramatice universale pe de o parte, iar pe de altă parte, în elementele de permanență și inedit pe care le dezvăluie în integritatea evoluției sale — considera Eugen Onu în comunicarea *Dramaturgia română actuală între filiații și inedit*. Calea preferată este cea a comparatismului: « apropierea operei unui autor de cea a spiritelor creatoare înrudite ‹ . . . › compararea a două sau mai multe creații ale aceluiași dramaturg, datînd însă din perioade istorico-literare diferite ‹ . . . › judecarea de pe poziții comparatiste a unor modalități și tendințe ».

Gîndind la ceea ce au însemnat în timp piesele lui M. Davidoglu, H. Lovinescu, Paul Everac, Dorel Dorian, I. Hristea, Marin Sorescu, D.R. Popescu, Titus Popovici și ale altor autori, Ana Maria Popescu și-a propus ca temă de dezbatere *Relația individ-societate în drama socială*. Relație esențială care-și caută limbajul specific, expresiv, fiind dovedit că « urmărirea superficială de către dramaturg a acestei relații și nesocotirea interrelațiilor care o compun este primul pas spre o literatură schematică, devitalizată. Redusă la schemă, relația individ-societate poate constitui cel mult schița unui document social, nu poate reprezenta însă o societate și pe indivizii săi oglindiți într-o operă artistică. Un univers uman bogat și divers și o nelimitată și continuă experiență socială sînt integrate în această relație. Ea exprimă în multiple forme și sub aspecte diferite înfruntarea directă sau indirectă, fățișă sau ascunsă, aderarea integrală ori parțială a individului la societatea vremii sale: omul aspiră ca individualitatea sa să devină socială, este conștient că nu poate atinge totalitatea decît însușindu-și experiența altora, care virtual este și a sa. Dar relația nu se reduce la aceste legături fundamentale evidente. Desprinderea individului de rosturile societății, izolarea, inadaptarea sa sînt și ele forme singulare ale acestei relații; însăși relația individ-individ pornește, trece, sau se interferează într-o anumită împrejurare, conjunctură, sau moment istoric cu cauza societății ‹. . .› ». Nu numai drama socială, dar și drama istorică actuală a avut exegeza ei în sesiune, prin comunicarea *Judecăți noi cu privire la drama istorică*, prezentată de Ion Zamfirescu. Imaginea concluzivă la care s-a ajuns a fost a unei dramaturgii istorice românești cu un « peisaj de ansamblu ‹. . .› bogat și revelator. Găsim în el, într-o consonanță vie, comunicativă, date din forma de viață a lumii noastre românești și date din problematica epocii noastre în general. În totul străbate un suflu înnoitor, aproape revoluționar. Mai bine zis: în totul stăruiește un revoluționarism implicit, cu deschideri și dezbateri de gîndire, cu confruntări dialectice, cu sesizări pornind mai întîi din natura ori din adîncul lucrurilor, după aceea — numai — și din agregarea lor exterioară. De aici, în cuprinsul acestor producții, o întreagă varietate de implicații și perspective: tradiție și modernitate, descripție și interpretare, autohtonism și universalitate, viziune romantică și redare realistă, personaje individuale și personaje colective, situații de ordin contemplativ și situații incitînd la acțiune. Și toate acestea ‹. . .› prin suduri și întrepătrunderi intime, la temperatură înaltă și umanizantă a culturii ».

O veritabilă prefață pentru o nouă acțiune a sesiunii a oferit Traian Șelmaru, cu expunerea *Spectacolul — act de credință și de comunicare cu publicul*, în care succesele scenei românești din cele trei decenii au fost văzute în raport direct cu poziția marxistă, nivelul de conștiință politică, atitudinea estetică și civică manifestate în creația oamenilor de teatru.

În comunicarea sa, *Poezia dramatică și natura ei scenică*, prin poezie dramatică, Vicu Mîndra înțelegea « sfera în același timp mai largă și mai restrînsă a artei literare de substanță scenică sau — altfel spus — a structurilor literare care se organizează în jurul necesității teatrale ». Pentru el — așa cum au demonstrat dealtfel preocupările sale din cei aproape 30 de ani de publicistică — « poezia dramatică este una dintre principalele forme de organizare a discursului poetic ca drum specific al cunoașterii. Ea pleacă mereu de la mișcarea *dialogului* avid de adevăruri. ‹ . . . › dialogul dramatic capătă valențele mimesisului artistic prin *imagistica vizuală* pe care o dezvoltă de-a lungul spiralei replicilor, cuvintele construind nu numai fraze discursive ci, mai cu seamă, valori sugestive capabile să amplifice magic semnificațiile din cuvinte și dintre cuvinte. ‹ . . . › particularitatea principală a vizualității dramatice stă însă în refuzul imagisticii statice ‹ . . . › ». Piesele lui Marin Sorescu și D. R. Popescu i-au fost argu-

mente de bază, dintre atîtea altele ale multor autori (au mai fost numiţi Leonida Teodorescu, Mihai Georgescu, Alexandru Sever, Teodor Mazilu, dar mai puteau fi şi alţii), prin care « dramaturgia românească urcă din nou spre formele poetice ale expresiei ca un rezultat firesc al maturizării unui nou stadiu al istoriei culturii, stadiul fundamental nou al civilizaţiei socialiste care oferă soluţionări inedite ale cerinţelor genului ».

Un dramaturg al dinamicii revelaţiilor în conştiinţă, cu o « gîndire estetică coerentă şi sistematică » a fost şi Camil Petrescu, a cărui contribuţie teoretică precursoare, bogată în consecinţe artistice, a fost atent prezentată de Medeea Ionescu *(Camil Petrescu şi noua orientare în teorie de teatru)*.

Tot în această secţiune a sesiunii, abordînd frontal, în concretul ei, problematica diversă a cercetării artei spectacolului (după cum am văzut: raporturile dintre creaţia scenică şi textul dramatic, importanţa opţiunilor teoretice) şi-a avut locul comunicarea Claudiei Dimiu despre *Teatrul şi presa*, în care s-a pus în evidenţă rolul rubricilor specializate, atît în momentul apariţiei lor, cît şi mai tîrziu, în depistarea de către istorici a unor detalii (actoriceşti, scenografice) mai puţin sesizate de cronică, sau în prezentarea unor manifestări teatrale de o deosebită audienţă (cum este teatrul TV sau radiofonic).

Psihologia artei actorului: structura artistică şi orientări metodologice a fost o expunere sintetică a unor concluzii teoretice şi metodologice, adunate după aproape un deceniu de cercetări efectuate de către psihologii Gh. Neacşu şi Stroe Marcus. Ceea ce şi-au propus — în limitele timpului disponibil — a fost « să scoată în relief specificul contribuţiei cercetării de psihologia artei, cîteva puncte de contact cu disciplinele estetice şi unele perspective de ordinul valorificării practice a rezultatelor ». După cum s-a arătat, « specificul psihologiei artei dramatice, cînd aceasta abordează personalitatea actorului creator, constă în decelarea indicatorilor psihologici ai structurii artistice, a modalităţilor în care aceştia se relaţionează în procesul creator, figurînd tipurile cognitiv-creative de actori ». Comunicarea a mers pe această cale, relevînd principiile metodologice şi tehnica de cercetare proprie psihologiei, pentru a desprinde indicatorul fundamental — *capacitatea de întruchipare scenică* — şi cei doi indicatori specifici — *capacitatea de transpunere şi capacitatea de expresie scenică* — fiecare reprezentat amănunţit printr-un număr de parametri. Dacă se admite o anumită specificitate a structurii psihice în funcţie de domeniul de manifestare — pentru actori, indicatorul propriu ar fi *proiectivitatea* (« capacitatea de a prefigura elementele mişcării scenice cu autoproiecţie în rol »). Psihologul intervine pentru ca « particularităţile demersului creator al actorului » să poată fi « mai lesne şi individualizat examinate ».

Un alt unghi de examinare, istoric şi estetic mai ales, a adus Anca Costa-Foru în susţinerea unei teme interesante: *Despre parodie în interpretarea actoricească*. După ce a propus o grupare a comicilor, posibilă din mai multe puncte de vedere — al *finalităţii comicului*: « rîsul indulgent » şi « rîsul care compromite şi desfiinţează »; al *atitudinii actorului faţă de rol*: « interpretarea fidelă şi sinceră, care presupune identificare » şi « parodia »; al *exprimării scenice actoriceşti*: « comicul apăsat, la vedere » şi « comicul discret, conţinut » — dar care nu este, desigur, o grupare în categorii fixe, definitive ori exclusive, comentariul s-a concentrat asupra parodiei în interpretare, cu caracteristicile ei (distanţare, luciditate, vădită judecată de valoare), făcîndu-se numeroase referinţe la actorii noştri prin care această « tendinţă » devine ilustrativă atît pentru « anticonformismul zilelor noastre », cît şi pentru « forţa morală pe care umorul a dobîndit-o ». Unele din rolurile şi spectacolele de referinţă din comunicarea Ancăi Costa-Foru, demonstrînd « varietatea şi libertatea de expresie a umorului românesc », au revenit în cele spuse de Ileana Berlogea *(Teatrul românesc contemporan în contextul teatrului european)* despre marile succese ale artei noastre scenice peste hotare, prin care cultura noastră teatrală s-a impus, o dată mai mult, ca parte integrantă a culturii teatrale universale. Concepţia şi viziunea regizorilor au avut o pondere deosebită în evoluţia teatrului românesc din ultimele decenii. Aportul lor creator s-a dovedit hotărîtor, de o originalitate marcată. Este ceea ce l-a preocupat pe Andrei Băleanu într-un *Argument pentru o cercetare a specificului şcolii regizorale româneşti*. După ce s-au reamintit condiţiile ei concrete de dezvoltare, şcoala regizorală românească a fost caracterizată prin « realism metaforic », dar o încercare de definire « mai amplă, mai exactă şi mai amănunţită » ar obliga să se cerceteze: « corespondenţa artei regizorale cu epoca ce i-a dat naştere, modul ei specific de a răspunde necesităţii artistice şi sociale; rădăcinile ei în tradiţia naţională şi universală; relaţiile ei cu alte arte — şi în primul rînd cu cele care participă direct la crearea actului scenic: literatura dramatică şi artele plastice; istoria vie a creaţiei scenice din ultimele decenii; locul specific al regiei româneşti în contextul actual al căutărilor şi experienţelor teatrale pe plan internaţional ». Propunerile şi sugestiile metodologice au avut o anumită permanenţă în cadrul sesiunii.

Contribuţia regizorilor noştri la ceea ce s-a impus ca originalitate, personalitate şi specificitate spirituală a teatrului românesc a reieşit şi din comunicarea Nataliei Stancu, deşi aborda numai un domeniu delimitat, *Perspective în valorificarea scenică a clasicilor*. Numeroase şi inspirate montări cu piesele clasicilor noştri (Alecsandri, Caragiale, Delavrancea, Davila) s-au dovedit a fi pentru creatori « o modalitate generoasă de a fixa, de a modela estetic fizionomia epocii lor, de a formula grave interogaţii asupra viitorului, de a întinde punţi nu numai între prezent şi trecut, ci şi între azi şi mîine ». În concluzie, perspectivele valorificării dramaturgiei clasice apar multiple şi într-o puternică intercondiţionare:

— De ordin mai larg, filozofic. Influenţa materialismului dialectic şi istoric, a umanismului socialist modifică odată cu viziunea asupra lumii şi înţelegerea naturii şi a funcţiei dramaturgiei şi teatrului.

— De ordin estetic, la nivelul operei literare. Se reexaminează, diferit, de la un scriitor la altul şi chiar de la o operă la alta, raportul dintre reali-

tate şi ficţiune, situarea şi universul interior al personajelor, esenţa conflictelor. De asemenea: tipul convenţiei literare. Se raportează textul la realitatea social-istorică şi climatul ideologic care l-a determinat, la intenţionalitatea creatorului. Se decantează valorile obiective esenţiale şi contemporane totodată ‹...›

— De ordin estetic, la nivelul montării. Spectacolele îşi asumă şi potenţează funcţia civică, rezervată înainte scriitorului. Apare un nou accent valorificator care exprimă dorinţa de a face din « estetica teatrală o acţiune socială » ‹...›.

Montarea pieselor clasice — în ceea ce a adus exemplar şi memorabil datorită unor animatori de teatru ca L. Ciulei, D. Esrig, R. Penciulescu, L. Pintilie — a preocupat şi pentru un alt aspect: scenografia. Formulate cu o indiscutabilă sugestivitate poetică au fost reflecţiile Lilianei Alexandrescu Pavlovici *Despre funcţia de semn a scenografiei în reprezentarea clasicilor*. Ca procedeu de plecare: comparaţia între spectacolul folcloric (cu « plasticul subsumat ideii teatrale, expresie materială a unor energii spirituale, a unor principii ») şi spectacolul cu piesă clasică. Spre deosebire de situaţia sa din *discursul folcloric*, în *discursul clasic* « *funcţia de semn* a scenografiei e mult mai complicată »: « în inscenarea clasicilor, ea are mereu tendinţa de *a se închide* pe un sens, deci de a da variante *unice*. Or această unicitate înseamnă tocmai stabilirea unui raport nou faţă de text, raport de concordanţă ori de discordanţă ‹...›. Desigur, lucrul e valabil pentru reprezentarea oricărei dramaturgii. La clasici intervine însă un ce tulburător, care-ţi forţează privirea într-un binoclu întors: bariera timpului ‹...›. Acolo unde un actor modern poate păşi direct, clasicul nu poate. El trebuie întîi să treacă cumva peste ceea ce am numit bariera timpului, adică peste senzaţia că vorbele, că gesturile lui nu ne privesc. Şi deseori prima treaptă către un contact viu este costumul ‹...›. Un anumit costum, oricare, de epocă sau modern, descriptiv sau stilizat, neutru sau angajat, indiferent cum, dar împlinindu-şi funcţia de a fi *vehicolul vizibil al ideii* ». Interesante posibilităţi de aprofundare într-o analiză de spectacol oferă pasajul care remarcă dimensiunea temporală a scenografiei: « Abolit sau nu, timpul există ca *problemă*. Astfel, în calitatea ei de suport vizual, de actualizare tridimensională a unui text clasic, scenografia implică o a patra dimensiune, cea temporală, şi apare ca avînd două straturi de semnificaţii: a) de *reprezentare* a materiei dramatice ca atare; b) de *integrare* a unui timp într-altul. Fie că alege calea descrierii, fie pe aceea a metaforei, funcţia scenografiei în spectacolul clasic se exercită neapărat pe ambele coordonate, chiar în efortul de a ignora pe a doua ».

Cercetarea raportului concret text dramatic — reprezentare scenică (*Chiţimia* de Ion Băieşu, Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra ») a condus-o pe Roxana Eminescu la elaborarea unui *Model structural pentru analiza spectacolului*. Dacă perspectiva din care se face analiza apare limpede, de la început declarată: « integrarea spectacolului teatral în procesul general de comunicare, considerarea lui ca *mesaj* — transmitere a unei informaţii prin intermediul unui sistem complex de semne, *audio-vizual*: mimică, gest, formă, culoare, sunet, cuvînt, cu un înalt grad de redundanţă », precum şi studiul spectacolului « ca o *traducere* a textului într-un ansamblu semnificant de natură diferită » — analiza propriu-zisă ce urmează prin care (după alegerea unei *izotopii*) sînt dezvăluite nepotrivirile de înţelegere şi de optică ale montării, această analiză (ea însăşi o chintesenţă !) nu poate fi rezumată. După această comunicare în care cercetarea s-a aplicat — cu mijloacele analizei structurale — asupra spectacolului existent, pregătind astfel elemente pentru sinteze istorice viitoare, în ultima comunicare a sesiunii, *Memoria evenimentului scenic*, Ion Cazaban s-a ocupat de modul în care cronica teatrală păstrează imaginile spectacolelor unui trecut apropiat, ţinîndu-se seama şi subliniindu-se faptul că totdeauna « indiciile despre imaginile spectacolului ne ajung mediate, după ce au fost filtrate cultural şi axiologic de cronicar ‹...›. Ceea ce considerăm surse documentare ‹...› sînt la origine răspunsuri proprii, angajate, profesionale, la solicitarea spectacolului. Ele înseamnă (este de dorit) nu numai o *luare de cunoştinţă*, dar şi o *dovadă de conştiinţă* ».

Comunicările prezentate au prilejuit numeroase intervenţii — ale unor cadre universitare, esteticieni, sociologi, psihologi, dramaturgi, creatori şi critici teatrali — care s-au axat în special pe problemele utilizării unor metode moderne de cercetare a fenomenului teatral contemporan, pe unele aspecte ale actului teatral considerat act de comunicare.

La închiderea dezbaterilor, au luat cuvîntul Simion Alterescu, şeful sectorului de cercetări teatrale, şi Răzvan Theodorescu, director adjunct ştiinţific al Institutului de istoria artei.

Prin amploarea şi seriozitatea dezbaterilor, sesiunea sectorului de cercetări teatrale — aflată la cea de a doua ediţie, prima datînd din anul 1971 — a constituit un moment de relief în viaţa ştiinţifică a Institutului de istoria artei, rezultatele ei fiind de natură să contribuie la clarificarea unor probleme atît ale istoriografiei, cît şi ale teoriei teatrale româneşti actuale. Ele au demonstrat posibilitatea elaborării atît a unei istorii a teatrului românesc *contemporan*, cît şi a unei istorii *contemporane* a acestui teatru.

ION CAZABAN

VIAŢA TEATRALĂ

Teatrele bucureştene în stagiunea 1973—1974 au căutat să alcătuiască un repertoriu echilibrat, selectînd unele din cele mai reprezentative lucrări ale dramaturgiei româneşti şi străine, clasice şi contemporane. Au fost reluate într-o nouă regie şi distribuţie *Năpasta* şi *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* de I. L. Caragiale în sala mică a Teatrului Naţional; Teatrul « Ion Vasilescu » a

prezentat în premieră *Eu sînt tatăl copiilor* de Angela Bocancea, iar Teatrul Giulești piesa lui Alejandro Cassona, *Copacii mor în picioare*; teatrul « Lucia Sturdza Bulandra » a realizat pentru prima dată o piesă a dramaturgiei cubaneze, *Lozul cel mic* de Hector Quintero. Dintre spectacolele cu texte clasice universale menționăm: o suită de momente intitulată *Molière la teatrul de Comedie*, *Volpone* de Ben Jonson pe scena Teatrului de Comedie și *Pygmalion* de G. B. Shaw. Semnatarii ultimelor două montări, Ion Cojar (Teatrul de Comedie) și Moni Ghelerter (Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra ») au valorificat datele actoricești ale colectivelor respective: Mircea Șeptilici, Ion Lucian, Mihai Pălădescu, A. Giurumia, Ștefan Tapalagă, Stela Popescu *(Volpone)*; Mariana Mihuț, Victor Rebengiuc, Beate Fredanov, Fory Etterle, Toma Caragiu, Ica Matache (*Pygmalion*). Spectacolul *Hamlet* semnat de Dinu Cernescu la Teatrul « C. I. Nottara » a constituit cel mai apreciat și comentat eveniment scenic al stagiunii, pentru curajul abordării piesei shakespeariene cît și datorită modului inedit al transpunerii. Ca și în *Măsură pentru măsură* se produce o mutație a interesului de la portretele eroilor sau de la ilustrația istorică, la depistarea și dezvăluirea unor ascunse resorturi de ordin politic, care inevitabil declanșează drama. Fără îndoială că o importanță covîrșitoare pentru Dinu Cernescu au avut opiniile unor teatrologi ca Fluchère și Kott. Curtea regală devine imaginea haotică a unei lumi dezumanizate de lupta pentru supremație. Alegînd politicul drept coordonată inițială, regizorul a fost nevoit să opereze în structura textului. A eliminat, a deplasat replici de la un personaj la altul, a căutat soluții noi de întruchipare. Horațio va fi un dușman disimulat al lui Hamlet, iar Ofelia victima geloziei reginei și a intrigilor țesute de Polonius. Dintre actorii care au înțeles cel mai exact cheia viziunii regizorale amintim: Gilda Marinescu (Gertrude), Ștefan Iordache (Hamlet), M. Angelescu (Horațio), Anda Caropol (Ofelia), Șt. Radoff (Polonius), Al. Repan (Claudius). La deplina reușită a spectacolului a contribuit scenografia sobră și simplă semnată de Helmut Stürmer și Doina Levința, compusă din cîteva elemente multifuncționale care au reușit să dea contur precis sensurilor propuse de regie.

Un alt moment însemnat al stagiunii l-a constituit inaugurarea « Studioului '74 » al Teatrului Giulești cu piesa *Năpasta* de I. L. Caragiale, în regia lui Alexa Visarion. Tînărul autor al punerii în scenă a situat conflictul în perspectiva universală a căutării adevărului absolut. Regizorul nu și-a propus nici un coeficient de surpriză. Într-o ambianță aproape neutră (aparținînd lui Vittorio Holtier), săracă, denudată de amănuntul precizării spațiale sau temporale, se dezvoltă la maximum de intensitate contradicția între personaje, între moduri diferite de a concepe existența. Evitîndu-se tipizarea, accentul cade pe ciocnirea dintre aspirații discordante, într-o atmosferă sufocantă care atinge proporțiile austere ale tragediei antice. Alexa Visarion nu eludează în totalitate cadrul social. El apare, dar fără să concentreze atenția. Costumele, mobilierul simplu, pereții goi alcătuiesc o ambianță sugestivă. Deși spectacolul poartă puternic amprenta regizorului, viguroasă și sintetică, nu putem să nu apreciem creațiile actoricești, care înlătură prejudecățile naturaliste ale unor compoziții mai vechi. Dorina Lazăr (Anca) și Corneliu Dumitraș (Dragomir) s-au înscris în registrul dramatic cu inflexiuni tragice și izbucniri violente, nuanțate la al doilea interpret de conștiința tulburătoare a culpabilității. Florin Zamfirescu (Ion) a frazat simplu, subliniind impresionant sentimentul confuz de nevinovăție și vină, de nedreptate justițiară și de dreptate empirică.

O atenție deosebită a fost acordată în acest an promovării piesei originale românești. Teatrul « C. I. Nottara » a prezentat *Paradisul* de Horia Lovinescu (regia: Dan Micu, scenografia: Victor Ștrengaru). Este o parabolă în care se aduce un elogiu vitalității umane și inteligenței. Totodată se lansează un avertisment asupra pericolului dezumanizării în societatea capitalistă de consum, în perspectiva unei tehnicizări excesive. Regizorul Dan Micu a nuanțat un text pe alocuri schematic, uneori confuz în semnificații. Astfel că montarea capătă coloratura unui divertisment în care punctările grave alternează cu momente comice. Pe scena aceluiași teatru a avut loc premiera unei piese de Radu Dumitru, *A opta zi dis-de-dimineață*, care a cunoscut o lungă carieră artistică în teatrul studențesc. Regizoarea Magda Bordeianu a conferit fluiditate și pregnanță pledoariei umanitariste a poetului dramaturg care elogiază libertatea, dragostea și solidaritatea amenințate de preocupările exclusivist mercantile ale societății burgheze. *Piticul în grădina de vară* de D. R. Popescu încheie stagiunea teatrului « C. I. Nottara ». Este un poem elegiac, dedicat eroismului comuniștilor sacrificați în vîltoarea evenimentelor premergătoare anului 1944. Autorul ne vorbește, prin intermediul personajelor simbol, despre viață și despre moarte, despre frumusețea devotamentului și sacrificiului închinat fericirii omului. În regia lui Ion Olteanu spectacolul rămîne, însă, la stadiul unei relatări netransfigurate. Semnificația actului devoțiunii în slujba unui ideal, crezul optimist se pierd într-un dialog cenușiu, eludat de fiorul poetic conținut în text. Excepție face interpretarea Elenei Amaria Bog, care printr-o nuanțare sensibilă și o trăire autentică conferă relief vibrațiilor afective ale eroinei. Aceeași piesă a fost montată la Teatrul de Stat din Tîrgu Mureș. Dan Micu, în schimb, a realizat un foarte bun spectacol politic din care nu lipsește fiorul poeziei. Colectivul teatrului « Lucia Sturdza Bulandra » a selectat în repertoriul său *Chițimia* de Ion Băieșu și *Într-o singură seară* de Iosif Naghiu. Limbajul textului lui Ion Băieșu, destul de comun (mai ales în prima parte), cu reminiscențele satirice ale prozei și comediilor anterioare, capătă valențe grave prin dezbaterea unui caz de conștiință neobișnuit. Miraculosul, absurdul pe care se structurează declanșarea procesului interior al eroului și deznodămîntul devin modalități prin care se aduce în discuție problema responsabilității unei vieți întemeiate pe minciună. Se ajunge la concluzia că identitatea se poate sustrage, dar valoarea umană și inteligența ca date ale personalității nu pot fi subjugate de o altă individualitate. Spectacolul unitar (regia: Al. Tatos, scenografia: Helmut Stürmer), contrapunctînd nu totdeauna echilibrat notele comice și grave ale

textului, este dominat de interpretarea lui Octavian Cotescu, Rodica Tapalagă şi a lui Dan Nuţu. Actorii au ştiut să dozeze momentele dramatice şi umoristice ale partiturii, dar meritul compoziţiilor constă mai ales în capacitatea de a domina ambiguitatea planurilor real-ireal. *Într-o singură seară* de Iosif Naghiu este o piesă despre prietenia a doi oameni cu disponibilităţi şi destine deosebite. Cei doi bărbaţi, aparţinînd generaţiei care predă ştafeta, îşi pun întrebări despre rostul lor în viaţă, despre trecut şi modul în care au receptat sau au participat la evenimentele istoriei: războiul, activitatea ilegală, insurecţia. Sanda Manu realizează un spectacol de atmosferă, lucrat cu fineţe artizanală, construit cu rafinament şi culoare, oferind generos posibilitatea alcătuirii unor portrete memorabile în interpretarea actorilor Petrică Gheorghiu, Octavian Cotescu, Ica Matache, Dan Nuţu, Violeta Andrei, Irina Petrescu.

Prospectînd opţiunile dramaturgice ale primei jumătăţi a stagiunii 1974—1975 descoperim ca linie programatică un efort sporit exercitat de conducerea teatrelor pentru promovarea piesei româneşti mai vechi, din repertoriul interbelic sau abordînd o problematică contemporană. S-au reluat *Trei generaţii* de Lucia Demetrius, la Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », *Nu sînt turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, la Teatrul Dramatic din Baia Mare, *Speranţa nu moare în zori* de Romulus Guga, la Teatrul « Victor Ion Popa » din Bîrlad. S-a valorificat pe scena Teatrului Mic piesa *Răspîntia cea mare* de Victor Ion Popa. Într-o viziune limpede, regizorul D. D. Neleanu a conferit dramei, plasată pe fundalul anilor primului război mondial, dimensiuni spirituale contemporane. Efortul împrospătării unei piese scrise în perioada de început a carierei literare a lui V. I. Popa se datorează în egală măsură interpreţilor care au ştiut să depăşească schematismul confruntărilor de idei, prin capacitatea de a conferi autenticitate sentimentelor patriotice (G. Ionescu-Gion, Leopoldina Bălănuţă, Vasile Niţulescu, Mitică Popescu, Jeana Gorea, Alex. D. Lungu, Ion Cosma). Acelaşi autor este readus în actualitate pe scena teatrului « Ion Creangă », de data aceasta cu două texte destinate celor mici: *Păpuşa cu piciorul rupt* şi *Pufuşor şi Mustăcioara*. Realizatorii spectacolului, regizorul N. Al. Toscani şi scenografa Elena Forţu, au compus o ambianţă exuberantă, cu nerv şi prospeţime, cu pete de culoare contrastante, păstrîndu-se în permanenţă un just echilibru între real şi fantasticul basmului.

Faţă de dramaturgia naţională clasică, piesa originală ocupă un loc preponderent. Teatrul Naţional din Cluj-Napoca a prezentat o nouă lucrare semnată de D. R. Popescu, *Pasărea Shakespeare*. *Omul cu piciorul bandajat*, de Francisc Munteanu, a fost recent pusă în scenă, în premieră pe ţară, la Teatrul « A. Davila » din Piteşti. *Răsplata*, de Ghiţă Barbu, a inaugurat stagiunea Teatrului de Dramă şi Comedie din Constanţa. *Umbrele zilei*, la Teatrul « Victor Ion Popa » din Bîrlad, marchează debutul lui Radu F. Alexandru. La Teatrul Giuleşti s-a montat o nouă piesă de Petru Vintilă, *Cine ucide dragostea?*. După *Şoc la mezanin* de I. D. Şerban, care a deschis stagiunea, Teatrul «C. I. Nottara» include în repertoriu *Ultima cursă* de Horia Lovinescu. Fidel preocupărilor anterioare, dramaturgul încearcă să analizeze condiţia ascensiunii profesionale, la un moment dat frînată de un factor inevitabil. Criza este aici provocată de procesul firesc al îmbătrînirii biologice a unui sportiv de performanţă. Alergătorul de cursă lungă, nevoit să renunţe la palmaresul victoriilor, îşi trăieşte lucid drama. Analiza psihologică neaprofundată şi artificiul soluţiei finale diluează intenţiile iniţiale ale autorului. Echipa de realizatori alcătuită din George Rafael, regia, şi grupul de interpreţi — Ştefan Iordache, Emil Hossu, Melania Cîrje, Marga Barbu, Dorin Varga — au căutat să construiască cu minuţiozitate datele piesei. Atenţia spectatorului va fi captată însă în acest spectacol aproape excesiv de amănuntul scenic, decor, costum, ambianţă, care situează pe un plan secundar gravitatea semnificaţiilor.

Din multitudinea reprezentaţiilor ce abordează în acest an teatral piesa contemporană se remarcă cu precădere un nou text dedicat scenei de poetul Marin Sorescu, *Matca*, realizat pe scena Teatrului Mic. Asistăm la moartea a două personaje, a tatălui şi a fiicei. Şi Bătrînul şi Irina se predau morţii fără disperare îndîrjită, pentru că fiecare în parte şi-a împlinit în felul lui datoria faţă de viaţă. Cînd cortina se ridică agonia Bătrînului începe, iar Irina trăieşte momente tulburătoare de nelinişte datorate condiţiilor tragice în care se găseşte, dar mai ales grabei de a-şi împlini mai curînd menirea de femeie şi mamă. *Matca* este o metaforă despre continuitatea existenţei. Regizorul Dinu Cernescu abordează un stil direct, mergînd spre realismul trăirii. Desigur, este discutabilă această formulă în tiparele căreia se încearcă cuprinderea textului. Soluţia comodă tatonează, fără să prindă substanţa dramatică şi rezonanţele piesei. Rolurile Bătrînului şi Irinei prilejuiesc lui Vasile Niţulescu şi Leopoldinei Bălănuţă mari creaţii. Se topesc şi se suprapun strigătul de revoltă şi de neputinţă, resemnarea, simplitatea acceptării care în faţa implacabilului găseşte resurse vitale de vigoare şi robusteţe morală.

Teatrul « A. Davila » din Piteşti a găzduit o serie de spectacole din capitală şi provincie cu prilejul aniversării a 25 de ani de activitate artistică. A avut loc totodată un simpozion în care s-au dezbătut probleme ale creaţiei scenice contemporane. Au prezentat comunicări cercetători ai sectorului de cercetări teatrale din Institutul de istoria artei: Claudia Dimiu a susţinut lucrarea « Teatrul antic în mijlocul naturii » iar Mihai Florea « Profilul artistic al teatrului 'A. Davila' din Piteşti ».

Evenimentele care au umbrit sfîrşitul stagiunii 1973—1974 au fost încetarea din viaţă a actorilor Dida Solomon Calimachi, Lazăr Vrabie şi Alexandru Azoiţei.

În luna august, premergînd stagiunea 1974—1975 s-a desfăşurat la Bucureşti faza finală a Festivalului dramaturgiei româneşti, manifestare artistică în cinstea aniversării a 30 de ani de la Eliberarea Patriei. Au obţinut premii spectacolele: *Puterea şi Adevărul* de Titus Popovici, prezentat de Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra » — premiul I; *Un fluture pe lampă* de Paul Everac, prezentat de Teatrul Naţional « Ion Luca Caragiale » — premiul al II-lea; *Piticul din grădina de vară* de D. R.

Popescu, prezentat de Teatrul din Tîrgu Mureş — secţia română — premiul al III-lea; *Sîmbătă la Veritas* de Mircea Radu Iacoban, prezentat de Teatrul Giuleşti şi *Strada îngerilor şchiopi* de Balint Tibor, prezentat de Teatrul maghiar de Stat din Cluj-Napoca — menţiuni.

Festivalul intitulat « Valorificarea scenică a dramaturgiei româneşti », dedicat aniversării a 1850 de ani de la atestarea în documente a existenţei municipiului Cluj-Napoca a constituit debutul stagiunii Teatrului Naţional de aici. Festivalul, închinat Congresului al XI-lea al P.C.R., a fost urmat de o dezbatere teoretică pe aceeaşi temă. Au mai participat teatrele naţionale din Bucureşti, Iaşi şi Craiova.

A avut loc, în luna octombrie, la Bacău, tradiţionala Gală a recitalurilor dramatice.

MEDEEA IONESCU

MUZICĂ—MUZICOLOGIE

FESTIVALURI MUZICALE ROMÂNEŞTI ÎN ANUL 1974

Şi în cursul anului 1974 atenţia iubitorilor de muzică a fost solicitată de anumite evenimente artistice grupate în cadrul unor manifestări cu caracter de excepţie, găzduite de diferite centre culturale ale ţării — festivaluri de mai mică sau mai mare amploare, cu un profil caracteristic, care contribuie, fiecare în parte şi toate laolaltă, la definirea dezvoltării pe planuri multiple a vieţii muzicale româneşti. Urmărirea lor sistematică va duce la revelarea resurselor artistice şi a iniţiativelor de interes deosebit ce pot fi aflate şi în afara capitalei şi care se cer neapărat cunoscute pentru a se închega o imagine de ansamblu asupra acestui compartiment al activităţii artistice a ţării.

La I a ş i, de pildă, a avut loc, între 3 şi 10 mai, cea de a doua ediţie a « Săptămînii muzicii româneşti »; nobila iniţiativă a muzicienilor ieşeni — compozitori, interpreţi, muzicologi — începe astfel să-şi dobîndească o adevărată tradiţie, încetăţenindu-se în conştiinţa noastră ca o întîlnire artistică de primă însemnătate, închinată realizărilor de ieri şi de astăzi ale culturii muzicale naţionale. În sala, de mare frumuseţe, a Filarmonicii « Moldova », a domnit, în acele zile, animaţia sărbătorească a autenticelor evenimente artistice, la care a contribuit, alături de participarea unanim entuziastă a forţelor muzicale locale, prezenţa unor ansambluri de prestigiu din Bucureşti şi Cluj, precum şi a unui grup de compozitori şi muzicologi din capitală. A fost un prilej de mai bună cunoaştere colegială reciprocă, de împărtăşire a unor rezultate creatoare însemnate, iar pentru publicul ieşean — al cărui interes s-a concretizat într-o participare cîteodată impresionantă la manifestările « Săptămînii » — de contact cu o seamă de lucrări, îmbrăţişînd o gamă stilistică largă, din care fiecare auditor putea alege pe cele corespunzînd mai deplin propriilor preferinţe.

S-a adeverit, de-a lungul succintului festival, faptul că muzica românească are o asemenea vitalitate, o asemenea diversitate în afirmarea multiplelor personalităţi ce concură la înflorirea ei, încît este pe deplin capabilă să înfrunte desfăşurarea amplă a şirului de concerte menţinînd mereu treaz interesul ascultătorilor, fără să dea senzaţia de lungime sau monotonie. În peisajul muzical contemporan, fără falsă modestie, se cuvine să subliniem că o atare calitate se dovedeşte rară şi pilduitoare.

Printre certitudinile confirmate de întîlnirea muzicală din străvechiul centru cultural moldovean trebuie să menţionăm înainte de toate valoarea remarcabilă a nucleului muzical ieşean. Dirijorul Ion Baciu, care este astăzi şi rectorul Conservatorului « George Enescu » şi care a contribuit mult la transformarea orchestrei Filarmonicii « Moldova » într-unul din primele ansambluri simfonice ale ţării, compozitorii Vasile Spătărelu, Anton Zeman, Sabin Pautza — fiecare avînd şi activităţi pedagogice sau de stimulare a unor formaţii —, corul « Gavriil Musicescu » dirijat de Ion Pavalache, muzicologii Mihai Cozmei şi George Pascu — îmbinînd munca de îndrumare a studenţilor Conservatorului cu cea de educare muzicală de masă —, iată doar cîteva din forţele artistice de prim ordin care au contribuit la realizarea « Săptămînii muzicii româneşti » şi care explică de ce tocmai la Iaşi s-a născut şi a rodit sămînţa pilduitoare a acestei idei.

Să relevăm, depănînd filmul festivalului, remarcabila interpretare, în concertul inaugural, dirijat de Ion Baciu, la pupitrul Filarmonicii « Moldova », a *Suitei a III-a* de Ion Dumitrescu, lucrare mai rar cîntată integral şi care dovedeşte, după trei decenii de la compunerea ei, prospeţimea savuroasă a inspiraţiei ritmico-melodice definind originalitatea profilului muzical al autorului. *Concertul pentru vioară* de Dumitru Capoianu, aliaj de inventivitate colorată şi lirism de autentică vibraţie, rămîne un cap de afiş al literaturii noastre instrumentale; de asemenea, *Motive maramureşene* de Corneliu Dan Georgescu se înscrie ca o pildă de utilizare contemporană a motivelor folclorice pentru a genera o scriitură sugestivă, de o economie orchestrală stringentă, de o ascuţime expresivă rareori atinsă în acest domeniu. *Izvoade II* de Anton Zeman şi cantata *Românie, ţară de vis* de Vasile Spătărelu au arătat, după cum sublinia şi compozitorul Wilhelm Berger într-o discuţie, capacitatea compozitorilor ieşeni de a supune limbajul contemporan necesităţilor largii comunicări cu auditorii şi cu conţinutul imprimat de înţelegerea adevărată a actualităţii.

Am reţinut de asemenea prima audiţie a remarcabilului *Concert pentru orchestră de coarde* nr. 2 de Sigismund Toduţă, interpretat de orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijată de Emil Simon. Consecvent cu stilul său timpuriu, maestrul clujean a cucerit totuşi noi culmi de expresivitate şi a dat o consistenţă emoţională şi mai impresionantă muzicii sale, exemplu de stăpînire perfectă a limpezimii formelor, de transfigurare înaltă a inspiraţiei de sorginte folclorică. Am reascultat cu plăcere *Scoarţe* de Mihai Moldovan, compozitor care uneşte seva populară cu rafinamentul mijloacelor contemporane, fantezia coloristic-timbrală cu inteligenţa strictei coordonări a elementelor scriiturii sale, regăsită şi în suita corală *Obîrşii*. Aceasta ne-a fost prezentată de prestigiosul cor « Madrigal », dirijat de Marin Constantin, care ne-a prilejuit audierea şi a altor două creaţii valoroase: fragmentele corale, *Efemeridele*, din oratoriul *Clepsidra II*, de Anatol Vieru, străfulgerări din adîncul comorilor artei populare, şi *Ofrandă copiilor lumii* de Sabin Pautza, un poem liric încîntător, în care mijloacele contemporane ale artei corale slujesc evocării — cu savuroase aluzii pitoreşti — a universului afectiv al celor mai fragede mlădiţe ale lumii.

« Săptămîna » a prilejuit şi simpozionul « Muzicologia românească şi rolul ei în dezvoltarea culturii muzicale în ţara noastră ». Muzicologii bucureşteni şi colegii lor ieşeni au dezbătut, urmăriţi cu atenţie de mulţi tineri colegi de breaslă, probleme de evidentă actualitate ştiinţifică şi practică, legate de răspunderea faţă de imperativele de prim ordin ale zilelor noastre.

★

La Piatra Neamţ, între 23 iunie şi 14 iulie, a avut loc cea de a treia ediţie a originalului festival « Vacanţele muzicale », iniţiat de Comitetul de cultură şi educaţie socialistă al judeţului Neamţ, în colaborare cu Conservatorul « George Enescu » din Iaşi şi Filarmonica « Moldova ». Este o manifestare care reprezintă o fericită îmbinare între entuziasmul şi inventivitatea organizatorilor şi necesităţile culturale locale. Pe de o parte, aci se realizează, în modul cel mai util, practica de vară a studenţilor Conservatorului « George Enescu » din Iaşi; pe de altă parte, varietatea şi — am spune — mobilitatea extremă a aducerii valorilor muzicale în cele mai diferite medii, cu utilizarea inteligentă a tuturor localurilor apte să adăpostească frumuseţile artei sunetelor, contribuie cu adevărat ca oraşul Piatra Neamţ să se transforme, pe durata « Vacanţelor » într-un centru muzical complex.

În prima seară a festivalului, zidurile istorice ale Cetăţii Neamţului au adăpostit un spectacol popular de muzică şi poezie, oferit de Orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat « Moldova », dirijată de Ion Baciu, Corul « Gavriil Musicescu », dirijat de Ion Pavalache, şi cîţiva recitatori de la Teatrul din Piatra Neamţ, sub îndrumarea regizorală a lui Cornel Nicoară. Grandoarea decorului, îmbinînd splendoarea naturii cu vibraţia seculară a străvechiului monument, — a cărui incintă se bucură de privilegiul unei admirabile acustici, — mulţimea spectatorilor reuniţi aci din tot ţinutul Neamţului au oferit un cadru de o impresionantă autenticitate conţinutului patriotic al programului, alcătuit din muzica înaintaşilor cîntului de mase românesc şi din cea a urmaşilor lor de astăzi.

Prima dimineaţă a festivalului a fost martora unui concert Beethoven dirijat de Ion Baciu în sala Teatrului Tineretului din Piatra Neamţ; a doua zi, cadrul mai intim al sălilor Bibliotecii Municipale găzduia un concert de cameră al meritoriului ansamblu *Voces Contemporanae*, laureat al Concursului internaţional de la Colmar (Franţa); remarcabilă a fost îndeosebi tălmăcirea a două lucrări ale compozitorilor ieşeni, *Cvartetul nr. 2 — Eveniment 30* de Vasile Spătărelu, întemeiat pe substanţa muzicală a cîntecului revoluţionar *Porniţi înainte, tovarăşi*, şi *Cvartetul de coarde « Jocuri »* de Sabin Pautza, subtilă şi colorată întreţesere de motive muzicale izvorîte din tezaurul folcloric românesc. La filiala Neamţ a Uniunii Ziariştilor, în localul ziarului « Ceahlăul », am urmărit apoi excelenta corală *Animosi* a Conservatorului ieşean, dirijată de Sabin Pautza, într-un program extrem de unitar din punct de vedere stilistic, în care inspiraţia populară se înscria într-un cerc de puritate şi delicateţe sonoră. Am mai aflat manifestări găzduite şi la Casa de cultură a sindicatelor din Roman (— formaţia de muzică preclasică « Musica Serena » a Conservatorului ieşean, dirijată de Ioan Welt —), la sala de festivităţi a Combinatului de fibre sintetice din Săvineşti (— Corul de cameră al Conservatorului « Ciprian Porumbescu » din Bucureşti, dirijat de Gheorghe Oprea —) etc. Paralel, maeştri reputaţi ai pedagogiei muzicale — Sofia Cosma, Ion Baciu, Ştefan Niculescu — au ţinut cursuri de perfecţionare în diferite discipline, cursuri frecventate cu interes deosebit de numeroşi tineri muzicieni.

Simpozionul « Muzica românească sub semnul aniversării a trei decenii de la eliberarea patriei », urmărit cu deosebit interes de o asistenţă alcătuită cu precădere din tineri muzicieni, a fost concentrat şi substanţial. Viorel Cosma şi Adrian Raţiu, completîndu-se unul pe altul, au schiţat amploarea şi varietatea fenomenului componistic românesc contemporan, profesorul George Pascu a înfăţişat aspectele contribuţiei muzicologiei, iar Alfred Hoffman s-a ocupat de problemele noilor generaţii de interpreţi. Este de subliniat că aci, ca şi la « Săptămîna muzicii româneşti », muzicienii ieşeni şi-au dat seama de necesitatea fundamentării teoretice a acestor festivaluri şi au dat cuvîntului muzicologilor locul meritat.

★

Braşovul găzduieşte an de an, în prima jumătate a lunii iulie, o manifestare artistică de prestigiu naţional: « Festivalul muzicii de cameră », care şi-a avut în 1974 cea de a cincea ediţie. Dacă festivalurile se întemeiază astăzi, în întreaga lume, şi pe stimulentul puternic pe care îl exercită asupra imaginaţiei publicului prezenţa vestigiilor istoriei şi au darul de a deştepta profundul ataşament al mulţimilor pentru frumuseţea şi semnificaţia acestora, Braşovul şi împrejurimile lui se pot mîndri cu un cadru ideal din acest punct

de vedere. Deşi majoritatea concertelor se desfăşoară, în bune condiţii acustice, la Casa Armatei, nu mai puţin Castelul Bran, Bastionul ţesătorilor, Cetatea Prejmer, Cetatea Făgăraş etc. adăpostesc manifestări muzicale într-un decor extrem de inspirator. În chip deliberat, o lucrare muzicală dedicată celei de a cincea ediţii a festivalului şi prezentată în cadrul concertului inaugural de către Orchestra de cameră a Filarmonicii « George Dima » sub conducerea lui Ilarion Ionescu-Galaţi, — *Serenada* de Myriam Marbé — reuşeşte să reîmprospăteze tocmai amintirea unui concert din cele ce au avut loc, în timpul precedentelor ediţii, la Bastionul ţesătorilor. Ingeniozitatea ţesăturii sonore, în care sînt înglobate evocări ale zvonurilor naturii, inclusiv ciripitul păsărilor, ce contribuie la farmecul muzicii desfăşurate în aer liber, creează o *atmosferă* deosebit de apropiată, în spiritul ei, de cea a Braşovului muzical. În asemenea împrejurări ca cele ce au inspirat *Serenada*, capriciile vremii nu sînt destul de înfricoşătoare pentru a îndepărta pe entuziaşti şi chiar în ediţia la care ne referim o rupere de nori trecătoare nu a reuşit să diminueze interesul pentru concertul dat de cvartetul *Tatrái* din Budapesta la Cetatea Prejmer.

Festivalul de la Braşov se situează, fără îndoială, printre cele mai substanţiale, din punct de vedere al valorii muzicale, pe care le găzduiesc diferitele centre culturale ale ţării. Un accent deosebit se pune asupra luminării capodoperelor muzicii vechi, reprezentate, de pildă, de data aceasta, de concertul Ansamblului de instrumente de epocă al Radioteleviziunii, dirijat de Ludovic Baci şi de recitalul ansamblului « Cantus serenus » al Facultăţii de muzică din Braşov, alcătuit din excelenţi muzicieni care ştiu să pună în valoare fragilitatea savuroasă a timbrului clavecinului, violei da gamba şi vechiului flaut (Blockflöte); de asemenea, momentele cele mai frumoase ale concertului ansamblului instrumental « Pierre Merle Portalès » din Franţa au fost aduse de interpretarea sugestivelor *Dansuri* ale faimosului virtuoz francez din secolul al XVII-lea Martin Marais. Cît priveşte patrimoniul muzicii clasice şi romantice, se cuvine să amintim de recitalul de sonate Mozart-Beethoven, oferit de Ştefan Ruha şi Liviu Teodor Teclu; acesta din urmă, muzician de frumoasă cultură, este şi unul din factorii de răspundere ai festivalului, în slujba căruia desfăşoară o activitate multilaterală, demnă de toată lauda. De asemenea, remarcăm excelenta selecţie de lucrări de Schubert pentru două piane, oferită de Dan Grigore şi Eduardo Ricci.

Unul din marile merite ale festivalului de la Braşov este cel al stimulării şi propagării creaţiei originale a compozitorilor noştri. De data aceasta, trebuie relevată în chip deosebit calitatea înaltă a interpretării lucrărilor româneşti evidenţiată de desfăşurarea celui de al treilea concurs pentru formaţii de cvartete de coarde din conservatoare. Este o întrecere cu rezultate extrem de pozitive pentru propăşirea întregii mişcări de muzică de cameră din ţara noastră şi de la an la an se înregistrează o creştere substanţială a omogenităţii şi seriozităţii pregătirii formaţiilor. Se cuvin subliniate cu deosebire meritele grupărilor clujene, care au reuşit să obţină premiul I (cvartetul Juliu Bertók), premiul special al Uniunii Compozitorilor pentru interpretarea muzicii româneşti (cvartetul Gheorghe Ille) şi premiul al III-lea (cvartetul Ildiko Line); din Iaşi, am ascultat o formaţie meritorie, ce şi-a însuşit repertoriul pe dinafară (cvartetul Gheorghe Petrescu, distins cu premiul al II-lea).

Recolta de prime audiţii şi de interpretări reuşite a unor creaţii importante de gen ale compozitorilor noştri a fost de data aceasta extrem de bogată la Braşov, aflîndu-şi culminaţia în « Zilele muzicii de cameră româneşti ». Să amintim de remarcabilele interpretări ale unor cvartete de Tudor Ciortea şi Wilhelm Berger, oferite de formaţia Filarmonicii din Cluj-Napoca (cvartetul Ruha), în genere de locul special rezervat compozitorilor braşoveni; de contribuţia ansamblului « Musica Viva » din Iaşi, dirijat de Vicenţie Ţuşcă (interpretînd lucrări de Liviu Glodeanu, Achim Stoia şi Norbert Petri), sau de rafinatul colorit sonor creat de ansamblul « Ars Nova » din Cluj-Napoca, dirijat de Cornel Ţăranu (lucrări de Vasile Herman, Mihai Moldovan, Cornel Ţăranu, Adrian Raţiu). Încheierea sărbătorească a festivalului a fost adusă de contribuţia Corului « Madrigal », dirijat de Marin Constantin. Am asistat la prima audiţie a piesei *Oglindire* de Irina Odăgescu, în care versurile, de pătrunzătoare rezonanţă lirică, ale Marianei Dumitrescu, sînt transpuse într-o expresie muzicală hieratică, sobră, şi a simfoniei corale *Timpul cerbilor* de Tiberiu Olah: sonorităţi de mare sugestivitate, construcţii impozante şi totuşi maleabile, evocă lumea străvechilor rituri şi eposuri populare. În fine, ne reedităm aprecierea pentru *Ofrandă copiilor lumii* de Sabin Pautza, prilejuită şi de excepţionala contribuţie interpretativă a corului şi dirijorului.

ALFRED HOFFMAN

FILM — FILMOLOGIE

Cifra record de bilete vîndute la filmele româneşti în 1974 — peste 50 de milioane, adică 30% din totalul intrărilor pentru întreaga reţea de difuzare — confirmă elocvent înflorirea producţiei naţionale şi prestigiul ei mereu crescînd în ochii publicului nostru. Ultima stagiune a oferit într-adevăr o gamă extrem de largă de genuri, pe potriva tuturor gusturilor. Pentru o dată, marile epopei istorice spectaculare au cedat pasul evocării unor evenimente mai recente. Sărbătorirea de către întreaga naţie a trei decenii de la ceasurile de flacără şi sînge ale insurec-

ției naționale armate antifasciste și antiimperialiste de la 23 August 1944 a fost întîmpinată prin *Porțile albastre ale orașului* (Mircea Mureșan), *Stejar extremă urgență* (Dinu Cocea) și *Întoarcerea lui Magellan* (Cristiana Nicolae), fiecare dintre aceste realizări oferind o perspectivă inedită. Cu *Porțile albastre ale orașului*, prozatorul Marin Preda s-a reîntors, după o lungă și inexplicabilă absență, la meșteșugul de scenarist, adaptînd pentru ecran propria nuvelă *Albastra zare a morții*, publicată cu ani în urmă. Acțiunea se inspiră dintr-un fapt real: rezistența eroică a companiei de artilerie de la Otopeni, condusă de locotenentul Roșu Octavian, care în ziua de 24 august 1944 a zădărnicit, cu prețul multor jertfe, tentativele inamicului în retragere, de a bombarda capitala. Pe temelia acestui episod al Eliberării, realizatorii au înălțat eșafodul complicat al unei narațiuni simfonice ce urmărește concomitent existența de soldat și frămîntările celor reuniți de destin să moară sau să supraviețuiască în mica baterie de la liziera pădurii. Prea multele paranteze diluează însă tensiunea, iar multiplicitatea destinelor urmărite face imposibilă aprofundarea psihologiilor. Totuși o asemenea formulă este indiscutabil preferabilă unei banale structuri lineare, mai cu seamă în cazul unui film de război, deoarece la trei decenii de la încheierea ultimului conflict mondial, după ce prin fața ochilor ni s-au perindat sute și chiar mii de asemenea pelicule, genul nu mai este viabil decît dacă beneficiază de o solidă încărcătură filozofică și umană. În *Porțile albastre ale orașului* sacrificiul nobil al ofițerului Roșu Octavian și al camarazilor săi de arme este menit să simbolizeze întreaga complexitate a acelei tragice experiențe a omenirii, din convulsia căreia s-a schimbat harta lumii.

Dacă Mircea Mureșan a preferat să abordeze tema din perspectiva analizei psihologice, Dinu Cocea integrează momentul Eliberării într-o intrigă de tip polițist: un ofițer român din serviciul de contraspionaj are misiunea de a fotocopia planul secret de retragere al armatelor germane din Balcani, pentru ca intențiile inamicului să poată fi contracarate în momentul insurecției. Condus alert, filmul păcătuiește totuși printr-o oarecare superficialitate a tratării cinematografice.

Cea mai interesantă dintre realizările dedicate pînă acum de cineaștii noștri acelei epoci istorice, cînd, în confruntarea pe viață și pe moarte dintre forțele Rezistenței și agenții Gestapoului se pregătea Eliberarea țării, rămîne desigur recentul *Întoarcerea lui Magellan*, care a adus în filmul de evocare a activității ilegale a U.T.C. sub conducerea P.C.R. viziunea unei noi generații de cineaști. Semnatară și a scenariului, Cristiana Nicolae demonstrează cu poeticul său film de debut că acestei teme, atît de generoasă, de larg umană, i se potrivește orice formulă, chiar și a filmului de autor, cu condiția ca nivelul transfigurării estetice să atingă incandescența cuvenită, pentru că, așa cum obișnuia să spună Nicolae Iorga, diferența între subiect și opera de artă este egală cu cea dintre o picătură de apă și un fulg de zăpadă. Din aceeași familie spirituală cu *Duminică la ora* 6 a lui Lucian Pintilie, cu care are dealtfel chiar similitudini de subiect, *Întoarcerea lui Magellan* se impune prin sinceritatea lui cuceritoare, prin sensibilitatea neliniștită a personajelor obligate de conjunctura istorică să-și definească profilul politic înainte de a fi avut răgazul să-și definească identitatea spirituală.

Anul 1974 a fost deosebit de propice debuturilor. Alături de Cristiana Nicolae, o altă tînără regizoare, Maria Callas Dinescu și-a înscris pentru întîia dată numele pe un generic. Mai puțin ambițioasă, ea a apelat însă la scenariul unui scriitor consacrat, Domokos Geza. Filmul lor, *De bună voie și nesilit de nimeni*, un fel de Romeo și Julietta al zilelor noastre, pledează pentru înțelegerea dintre generații, pentru abolirea mentalităților anacronice ale unor părinți obtuzi. Tot la capitolul debuturi se cuvine semnalat *Tatăl risipitor*, al lui Adrian Petringenaru, pe un scenariu de Eugen Barbu, dramatica poveste a unei familii de țărani ce descoperă sensurile prefacerilor istorice în anii imediat postbelici.

Epopeea cinematografică a istoriei poporului român s-a continuat cu *Frații Jderi*, ecranizare a monumentalului roman omonim al lui Mihail Sadoveanu. Din nefericire, în reconstituirea epocii domnitorului Ștefan cel Mare, regizorul Mircea Drăgan a mizat prea mult pe spectaculosul de tip muzeistic al reconstituirii, mărginindu-se la o evocare de tip ilustrativ, ceea ce a sărăcit implicit pelicula de vibrația umană și politică, de reverberația ei actuală. Un mare succes de public a înregistrat în schimb *Nemuritorii*, un romantic film de aventuri semnat de Sergiu Nicolaescu, ca o urmare *sui generis* la *Mihai Viteazul*, turnat de el cu patru ani în urmă. Este povestea tribulațiilor unei cete de oșteni din fosta oaste a lui Mihai, care, pribegiți pe meleagurile străine se reîntorc acasă spre a înălța pentru o ultimă dată steagul Unirii visate și înfăptuite, pentru prea scurt răgaz, de marele nostru domnitor. Se cuvine să remarcăm că de la o vreme, Nicolaescu s-a dovedit cel mai rapid și mai prolific dintre cineaștii noștri, oferind două sau chiar trei premiere pe an. Astfel, în stagiunea '74 el a mai fost prezent și cu *Un comisar acuză*, făcut după tiparul serialului polițist cu implicații politice, inaugurat tot de el prin *Cu mîinile curate*. Noul « thriller » istorisește cu nerv lupta solitară a unui polițist împotriva fărădelegilor comise de grupurile legionare, în perioada tulbure a anilor '40. Poate că mai puține împușcături și mai puțină vopsea roșie ar fi fost în avantajul filmului, altfel impecabil realizat.

O pondere deosebită a căpătat în stagiunea din urmă tematica actuală. Tînărul Șerban Creangă a atacat cu curaj în *Proprietarii* o problemă spinoasă: conflictul ivit într-o întreprindere industrială între muncitori și unele cadre de conducere, atunci cînd principiul democratic al conducerii colective este încălcat. Această preferință pentru investigarea contemporaneității dovedește din partea tinerei generații de cineaști convingerea că, așa cum a dovedit-o strălucit cu doi ani în urmă *Puterea și Adevărul*, forța unei cinematografii naționale stă în adevărul realizărilor sale, în sinceritatea cu care abordează problemele prezentului. Tocmai această sinceritate a dat forță unuia dintre cele mai tulburătoare momente ale stagiunii, — *Trecătoarele iubiri* — cu care Malvina Urșianu se arată odată mai mult o excelentă reprezentantă a filmului de autor. Ca și în realizările ei precedente, ea

şi-a ales un subiect delicat: la cîţiva ani după ce a părăsit ţara căsătorindu-se cu o străină, un bărbat se reîntoarce, bolnav şi ruinat moralmente, ca să moară pe meleagurile lui de baştină. Subtilitatea structurilor narative, delicateţea şi luciditatea acestui poem despre dragoste şi moarte, despre iubirea care, mai presus de viaţă şi moarte, ne leagă cu fire invizibile de pămîntul unde dorm străbunii noştri, i-au asigurat *Trecătoarelor iubiri* o primire călduroasă din partea criticii.

Un nou succes de prestigiu l-a obţinut în toamna lui '74 *Nunta de piatră* (producţie 1973), dipticul de debut al tinerilor Mircea Veroiu şi Dan Piţa, căruia la Festivalul internaţional al filmului de la Ciudad de Panama i s-au decernat trei Oscaruri: pentru regie, pentru imagine (Iosif Demian) şi pentru interpretarea actriţei Leopoldina Bălănuţă. Printr-o coincidenţă, aceste distincţii au fost acordate în timp ce pe ecranele bucureştene apărea *Duhul aurului*, partea a doua a *Nunţii de piatră*. Ecranizînd alte două nuvele ale prozatorului Ion Agîrbiceanu, Mircea Veroiu şi Dan Piţa au dat din nou dovada talentului lor matur, a stilului original în care poezia se îmbină cu asprimea notaţiilor lucide. Descriind universul dezumanizat al unor oameni măcinaţi de setea bolnavă de înavuţire, ei au izbutit în acelaşi timp un poem de subtilă inteligenţă despre viaţă şi moarte, despre valorile etern umane.

Manuela Gheorghiu

RECENZII ŞI NOTE DE LECTURĂ
CARTEA DE ARTĂ

B. ELVIN

Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX

Bucureşti, Edit. Minerva, 1973, 455 p.(I); 503 p.(II) (Biblioteca pentru toţi)

Cu îndreptăţită satisfacţie se înregistrează atenţia tot mai mare acordată de edituri literaturii dramatice, studiilor de istorie, de teorie, de critică teatrală. În această largă şi încurajatoare perspectivă se înscrie şi proaspăta apariţie a celor două volume din *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul* XX, pagini de antologie din istoria gîndirii teatrale universale, începînd cu contribuţiile teoretice ale dramaturgilor I.L. Caragiale, Cehov, Strindberg şi încheind cu recentele mărturii de creaţie ale unor artişti ai scenei ca Radu Beligan, Grotowski, P. Broock. Iniţiativa acestei atît de necesare, dar atît de dificile întreprinderi aparţine lui B. Elvin; un prilej în plus de confirmare ştiinţifică, dovada unui profesionalism înalt care marchează dealtfel constant multipla activitate a acestui autor. Şi dacă selecţia textelor incluse în antologie pledează pentru simţul de orientare al cercetătorului într-un amplu sistem de referinţe, masivul studiu post-faţă, semnat de acelaşi autor, întăreşte convingerea că B. Elvin nu a făcut doar o judicioasă muncă de inventariere a surselor de informaţie, dar că, încorporat organic fenomenului, percepe şi organizează într-o sinteză proprie respiraţia artistică atît de tumultoasă a acestui veac. Un veac de teatru incendiat de atîtea manifeste contestatoare şi reînviat de atîtea programe reformatoare, un veac de teatru în care sub obsesia « crizei » arta aceasta a rămas credincioasă vocaţiei sale unice şi universale, de-a fi mijloc şi scop de ardentă comunicare umană.

Asistăm odată cu apariţia acestei antologii la o premieră editorială. Pentru prima oară în româneşte, datorită unei bune echipe de traducători, apar strînse la un loc textele fundamentale ale esteticii teatrale contemporane. Pentru prima oară la noi se constituie într-un corp de documente informaţia compactă ordonată cronologic, cu privire la principalele direcţii de orientare a dramaturgiei universale din ultimele decenii, cu privire la procesul de creaţie al celor mai de seamă oameni de teatru din aceeaşi perioadă, de la Gordon Craig, la Artaud şi J. Beck, de la Stanislavski la Piscator şi Brecht; de la Bernard Shaw, Unamuno şi Pirandello, la Camus, Miller şi Eugen Ionescu. E o antologie care preferă mărturia directă, imaginea vie a muncii de laborator exegezelor critice, o antologie care dă prioritate actului de invenţie artistică şi nu comentariului interpretativ. Poate fi acesta şi un reproş de adus antologiei, dar autorul ei făcînd selecţia după aceste criterii ne oferă în structura aceleiaşi familii de gînditori ai teatrului o vastă panoramă a interinfluenţelor, a filiaţiilor, a înrudirilor spirituale. Făcînd aşa, ne arată mai clar cele cîteva permanenţe care alimentează într-un larg proces de contaminare arta teatrală a acestui veac şi cititorul poate intra mai uşor în cîmpul polemic al dezbaterilor, poate intra el însuşi în polemică cu sursa primordială, cu principala instanţă în acest « neîntrerupt dialog al teatrului ». Desigur, în competiţie cu altele, se pot pune în discuţie unele nume incluse în sumarul acestei antologii. De ce Apollinaire şi nu şi Alfred Jarry, care a dat şi numele unui teatru de directivă înnoitoare alături de Artaud şi J. Vitrac? De ce Tudor Arghezi şi nu Liviu Rebreanu, în aceeaşi calitate de îndrumător activ al vieţii teatrale româneşti, dar în acelaşi timp şi autor de prestigiu al primei noastre scene? Desigur, se pot observa unele absenţe importante pe lista autorilor antologaţi, absenţe care au fost sesizate dealtfel de către un exigent dar entuziast recenzent al cărţii, referindu-se la Antoine, Wagner, Adolphe Appia. Desigur, ne putem întreba în continuare şi în legătură cu absenţa altor nume. Pentru că, dacă autorul face o excepţie cu Georg Lucács, singurul estetician integrat selecţiei, atunci de ce nu şi cu alţi esteticieni sau filozofi ai culturii, interesaţi cel puţin în egală măsură de fenomenul teatral, cum ar fi Pierre Francastel sau Étienne Souriau? Dar întrebări se pot pune multe, mai ales în legătură cu o carte de acest fel, în care lacunele pot fi la fel de bine justificate ca şi prea plinurile ei. Importantă rămîne orientarea generală a acestei antologii, seriozitatea cu care a fost întocmită. Preţioasă rămîne în complexul ei contribuţia aceasta atît de binevenită în literatura noastră de specialitate, într-un domeniu în care devine tot mai necesară confruntarea largă cu izvoarele directe de informare şi a căror bibliografie pe plan mondial creşte pe zi ce trece. Importantă este această schiţă de istorie a teatrului contemporan ce se configurează în ansamblul celor două volume, acest cadru bine articulat de repere ferme la care ne putem referi în pespectiva unor lucrări de mai mare anvergură şi mai ales ca fundamentare teoretică a exerciţiului critic curent. Şi desigur rămîne, ca un studiu de sine stătător, eseul cu care autorul îşi încheie cartea şi din a cărui ultimă analiză reiese că o imensă moştenire a valorilor trecutului intră fără răgaz în dialog cu teatrul acestui veac, că libertăţile contemporane, luate pentru a se accentua moştenirea, reprezintă

un omagiu pe care experienţa artistică mai nouă o aduce istoriei în spiritul unui fierbinte umanism. Întoarcerea teatrului către origini, către fondurile mitice-arhetipale, sau plonjarea teatrului în adîncurile realităţii concrete, dar nu pentru a instala istoria pe scenă, ci pentru a plasa scena şi sala în istorie, acestea ar fi cele două drumuri ale teatrului în încercările sale de a-şi găsi semnificaţiile pierdute. « Într-o epocă în care nimeni nu mai trăieşte de la naştere şi pînă la moarte sub acelaşi cer, în care gustul artistic se schimbă în acord cu marile şi rapidele mutaţii ce se înregistrează în ordinea socială, inovaţia, spune autorul acestui eseu, nu mai e un lux ci o nevoie ». Şi e reconfortant să înţelegi, împreună cu el, că împotriva uzurii unor procedee stilistice perimate, « nădejdea, talentul şi pasiunea » au un cuvînt greu de spus, şi e bine că se mai subliniază încă o dată că, împotriva imposturii, farsei şi artificiului, sinceritatea artistului şi respectul adevărului rămîn singurele măsuri de veghe şi de verificare a gestului novator în această străveche artă.

LETIŢIA GÎTZĂ

PAVEL CÂMPEANU
Oamenii şi teatrul (Privire sociologică asupra publicului)
București, Edit. Meridiane, 1973, 263 p.

Această « primă încercare la noi în ţară de a studia publicul de teatru cu ajutorul unor metode obiective, ştiinţifice » este o carte pasionantă. Menită să nască discuţii aprinse şi să stîrnească pasiuni, sperăm să-şi atingă ţelul cel mai însemnat, acela de a provoca o grabnică proliferare.

Propunîndu-şi să definească comportamentul unei grupări sociale recunoscută ca atare — publicul de teatru —într-o structură socială concretă, istoric determinată, lucrarea lui Pavel Câmpeanu depăşeşte graniţele sociologiei pure, speculative, către o sociologie aplicată, politică, şi care numai astfel îşi poate justifica existenţa. Cele cinci capitole nu se înlănţuie într-o manieră arid riguroasă şi obiecţiile s-ar putea ivi chiar aici: capitolul întîi se apropie mai mult de sfera psiho-lingvisticii, prin cercetarea titlurilor de piese de teatru păstrate cu precădere în memoria publicului; capitolul doi cuprinde, pe de o parte, o analiză statistică a afluenţei publicului la un anumit teatru pe o durată de un deceniu şi a publicului dintr-un oraş, într-o anumită stagiune, şi, pe de altă parte, o anchetă pe bază de chestionare cu scopul de a determina orientări de gust; capitolele trei şi patru sînt nişte extrem de interesante experimente, limitate însă la particular (teatrul de estetică experimentală cu un grup de ucenici spectatori ai *Dispariţiei lui Galy Gay* de B. Brecht la Teatrul de Comedie şi studiul de caz, individul Ion în calitatea lui de exponent al grupului sociologic definit ca public); în sfîrşit, ultimul capitol poate fi socotit un plan la o viitoare lucrare teoretică generală de sociologie a publicului, dar şi un foarte bun reper pentru investigaţii practice.

Aparent nelegate între ele, aceste capitole sînt, de fapt, nuclee pentru tot atîtea lucrări de largă respiraţie. Ca şi cum autorul ar fi vrut să ne deschidă dintr-o dată o mulţime de porţi nebănuite, cel puţin de teatrologi. Ceea ce şi reuşeşte să facă. Pentru că dacă lumea titlurilor reţinute de memoria publicului, aşa cum se conturează în capitolul care îi este dedicat, apare săracă prin lipsa de raportare la totalitatea titlurilor incluse în repertoriul teatrelor în perioada respectivă este evident că o asemenea investigaţie sociologică, extinsă şi aprofundată, poate oferi rezultate uimitoare. Şi dacă cercetării statistice asupra participării publicului pe parcursul a unsprezece stagiuni la spectacolele Teatrului Municipal « Lucia Sturdza Bulandra » i se pot aduce destule obiecţii (comparînd de exemplu, afluenţa publicului *pe stagiuni* la două spectacole de succes relativ egal), ca număr total de spectatori, ea distinge succesul exploziv — afluenţă maximă în prima stagiune — de succesul de durată, dar denumeşte « stagiune 1 » stagiunea de premieră, cînd, de fapt, nu pot fi comparate stagiunea 1 a spectacolului cu premiera la sfîrşitul stagiunii (*Sfînta Ioana*, 28 mai 1958) cu stagiunea 1 pentru un spectacol în premieră la început de stagiune (*Dragă mincinosule*, 27 septembrie 1964, care va beneficia, bineînţeles, de mai multe spectacole), nu putem nega faptul că datele, fie ele şi nestricte, furnizate de grafice sînt capabile să stimuleze interesul cercetătorilor teatrului românesc contemporan. În sfîrşit, experimentul efectuat cu grupul de ucenici la Teatrul de Comedie şi studiul de caz Ion depăşesc sfera sociologiei particulare a publicului de teatru, devenind experimente sociologice de interes general.

Cartea lui Pavel Câmpeanu este plină de calităţi, dar poate cea mai însemnată dintre toate este exprimarea concisă, limpede, neîngreuiată de un vocabular tehnic specializat, de care s-ar fi putut lăsa ispitit, dată fiind noutatea subiectului abordat. O carte accesibilă oricăror nespecialişti şi cuceritoare dincolo de interesul strict orientat spre teatru ori spre fenomenele sociale.

ROXANA EMINESCU

VASILE TOMESCU

Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie, I-re partie, Des origines au commencement du XX^e siècle

Cu o prefaţă de Jacques Chailley. Edit. muzicală, Bucureşti, 1973, 496 p.

Studiile tinzînd să sintetizeze legăturile între culturile a două popoare diferite, chiar dacă acestea se şi înrudesc, sînt puţine, din cauza dificultăţilor legate de astfel de încercări. Dificultăţile acestea cresc şi mai mult cînd este vorba doar de un anumit aspect al acestor culturi, iar cînd aspectul, la rîndul său, se dovedeşte a fi tocmai cel muzical (unde orice comparaţie pripită prezintă primejdii), devine limpede că autorul unei astfel de cărţi şi-a asumat o sarcină grea, ba chiar copleşitoare. Totuşi, « audaces fortuna iuvat »: lucrare de deosebită erudiţie, sau cum o numeşte cunoscutul profesor francez atît de legat de muzica românească, Jacques Chailley în « Prefaţă » — « frescă impresionantă », de o mare « întindere şi amplitudine ‹. . .› frumoasă realizare ‹. . .› de cea mai mare valoare », cartea i-a asigurat autorului titlul de doctor în muzicologie al Universităţii din Paris. Publicarea ei se impunea deci ca un lucru de primă importanţă. Vasile Tomescu este un analist muzical cu un auz fin, dublat de un istoric avizat; prima din aceste ipostaze îi permite să înfăptuiască tot felul de asociaţii aparent surprinzătoare la început, dar pe deplin convingătoare apoi, între o melodie română şi o cîntare franceză, între o doină românească, şi o *Gnosienne* de Satie, în timp ce a doua îl face să reuşească să adune, de o manieră în general completă, toate datele atît de bogate şi de surprinzătoare, pe alocuri, ale relaţiilor muzicale dintre Franţa şi România, de-a lungul vremurilor.

Primul capitol, « Preliminarii », ne prezintă mai întîi elementele muzicale comune moştenite de la romani, de către români şi francezi, şi care stau la originea afinităţilor muzicale dintre cele două popoare. Toţi istoricii antici şi moderni citaţi şi toate mărturiile arheologice şi etnografice sînt prezentate de autor în directă legătură cu izvoarele referitoare la Galia antică sau la Franţa. O primă culminaţie a tuturor acestor legături indirecte şi directe, dar atît de complexe, este marcată după părerea autorului de către mitul lui Oedip, care trecînd de-a lungul secolelor şi-a aflat apoi o supremă exprimare în opera *Oedip* de George Enescu, la a cărei elaborare şi reprezentare legăturile muzicale dintre Franţa şi România au jucat de asemenea un rol deosebit. Urechea muzicologului ne mai revelează în acest capitol şi o surprinzătoare analogie între un *Cîntec de trubadur*, de Adam de la Halle şi o *Colindă de fată* din Hunedoara, în vreme ce etnomuzicologul sesizează că un dans român destul de cunoscut este denumit uneori şi *Franceza*. Capitolul al doilea revine la început la epoca antică, arătîndu-se moştenirea celtică comună muzicii franceze şi celei române, dar face apoi un nou salt înainte prezentîndu-ne viaţa şi activitatea lui Nicetas de Remesiana, « episcop al dacilor », care a exercitat o foarte importantă influenţă asupra muzicii religioase franceze şi a celei române. Evul mediu propriu-zis începe să fie luat în consideraţie din capitolul al 3-lea. Aici afinităţile mai mult sau mai puţin indirecte încep să lase locul relatărilor directe; aici sînt deci valorificate menţiunile muzicale ale cronicarilor şi ale călătorilor şi emisarilor francezi asupra românilor. Capitolul următor se ocupă de originea posibil română a poetului Ronsard şi de consecinţele ei de ordin muzical; tot în el se mai menţionează preocupările muzicale precum şi legăturile cu Franţa ale domnitorilor Petru Cercel şi Iacob Heraclid-Despot, ale spătarului cărturar Nicolae Milescu şi cele ale altor personaje istorice, menţionate de cronicari şi călători. În capitolul al 5-lea, se face un nou salt înapoi cu zugrăvirea evoluţiei muzicii franceze medievale şi a influenţelor ei asupra muzicii române din Transilvania şi Moldova, influenţe care şi-au avut importanţa lor în ce priveşte atît creaţiile muzicale bisericeşti ale umanistului român Nicolaus Olahus sau psalmii mitropolitului Dosoftei, cît şi muzica laică a cunoscutului preclasic transilvănean V. G. Backfark. Capitolul al 6-lea este consacrat în întregime călătorilor francezi în ţările române şi părerilor lor în ce priveşte muzica populară a ţării noastre. Capitolul al 7-lea formează un fel de replică la cel precedent: în el se prezintă marile merite de ordin muzical ale celebrului spirit enciclopedic român, domnul Moldovei, Dimitrie Cantemir, adică cele ale compoziţiilor lui, ale părerilor lui despre muzica populară română precum şi ecoul pe care l-au trezit în Occident (între altele una din melodiile sale a fost folosită de Mozart); tot aici ni se mai înfăţişează şi solida educaţie muzicală a fiului său, poetul şi diplomatul Antioh Cantemir, ambasador al Rusiei la Paris la mijlocul secolului al XVIII-lea. Capitolul al 8-lea ne arată surprinzătoarea carieră în România a cîntecelor revoluţionare franceze *La Carmagnole (Ça ira)* şi mai ales *Marsilieza*, primul dînd naştere chiar unui substantiv comun, « filfizon », iar al doilea transformîndu-se pe de o parte într-un cîntec de copii, iar pe de alta într-un *Marş al lui Napoleon* (I-) care la rîndul său avea să stea la originea atît a unei balade populare, cît şi la cea a unei piese pentru teatru popular de marionete, ambele descriind prăbuşirea împăratului francez. Capitolul al 9-lea cuprinde o analiză a situaţiei muzicii în ţările române la începutul secolului al XIX-lea şi aportul francezilor adus prin turneele trupelor de vodeviluri şi de operete şi prin profesorii de muzică din pensioane. Studiul acestei influenţe se vădeşte a fi încă şi mai accentuat în capitolul următor, în care legăturile muzicale-teatrale dintre Franţa şi ţările române constituie obiectul unei analize minuţioase. Dezvoltarea teatrului francez în mijlocul secolulului al XIX-lea precum şi influenţa sa asupra muzicii teatrale române sînt dezbătute în capitolele al 10-lea şi al 11-lea; la ele se mai adăugă o serie de informaţii asupra carierei strălucite a mai multor cîntăreţe române de operă pe scenele franceze. Capitolul al 12-lea vizează impresiile asu-

pra muzicii şi dansurilor româneşti formulate de cîţiva istorici şi pictori francezi de renume, ca F. Colson, Thouvenel, Vaillant, Régnault, Bachelin, Raffet, Doussault, Valério (şi prietenul acestuia, poetul Th. Gautier) etc. Capitolul al 13-lea are drept scop o evocare a marilor figuri de militanţi pentru prietenia franco-română din secolul al XIX-lea şi de asemenea a meritelor lor muzicale (J. Michelet, V. Hugo, E. Quinet, H. Asachi-Quinet, F. Mistral, C. A. Rosetti, M. Rosetti, A. Odobescu, Th. Diamant, M. Kogălniceanu, N.Bălcescu, I. Ghica, A. Russo, V. Alecsandri).

Capitolul al 14-lea este consacrat lăutarilor români şi ecourilor pe care le-au trezit aceştia chiar în sufletul unor muzicieni francezi care, frapaţi de interpretarea lor, au descris-o în pagini impresionante, culminaţia constituind-o relatările ziarelor franceze asupra faimoasei întîlniri a lui Liszt cu Barbu Lăutaru. Capitolul al 15-lea tratează despre primii muzicieni români care şi-au făcut studiile în Franţa: T. Burada-tatăl, T. T. Burada-fiul, M. Cohen-Lînaru, G. Stephănescu, I. Scărlătescu, C. Miculi (elev la Paris al lui Fr. Chopin), Ed. Wachmann. Capitolul al 16-lea este cel al etnografiei muzicale franco-române, autorul prezentîndu-ne aici preocupările muzicale ale lui Al. Odobescu, N. Iorga, A. Xenopol, J. Crătiunescu, G. Dem. Teodorescu, E. de Martonne, E. Réclus, J. H. Ubicini, F. J. Fétis, E. Picot, L. de Rosny, J. Brun, S. Prudhomme, P. Lafargue. Capitolul al 17-lea ne prezintă descoperirile analitice ale autorului, în ce priveşte utilizarea, conştientă sau nu, a unor melodii româneşti de către unii compozitori francezi de seamă, în creaţiile lor; într-adevăr, între altele, găsim aici nu numai analiza *Dansului românesc* de Ch. Gounod ci şi cea a *Gnosienne*-lor de E. Satie; în ce priveşte aceste ultime piese, V. Tomescu demonstrează de o manieră convingătoare că sursa lor nu poate fi găsită în altă parte decît în folclorul român. Capitolul conţine de asemenea o expunere a succeselor obţinute de către muzicienii şi lăutarii români la expoziţiile universale de la Paris precum şi o serie de date asupra culegerilor de cîntece populare româneşti datorate unor folclorişti francezi. Capitolul al 18-lea, cu care se sfîrşeşte textul propriu-zis, după ce ne înfăţişează relaţiile lui G. Musicescu şi D. G. Kiriac cu Franţa, se încheie cu momentul prezentării în primă audiţie mondială la Paris, în 1898, a *Poemei române* de George Enescu. Capitolul al 19-lea, cu titlul «Mărturii istorice», reproduce originalul latin al tratatului *De Psalmodiae Bono*, de Nicetas de Remesiana, un fragment (în notaţie liniară) din *Evangheliarul* lui Nicolaus Olahus şi o nouă transcriere a *Dansului românesc* de Ch. Gounod.

Dacă această privire de ansamblu asupra cărţii poate părea la prima vedere superfluă, ea se dovedeşte totuşi a fi necesară, datorită marii bogăţii de probleme pe care autorul le-a inclus în lucrarea sa. Avem de-a face nu cu un tratat oarecare, ci cu o carte importantă, atît în ce priveşte informarea cît şi teoria şi istoria muzicii române şi franceze. Cele cîteva observaţii pe care le avem de făcut nu diminuează cu nimic valoarea şi însemnătatea ei. Totuşi, cîteva precizări se impun. Astfel, la p. 59—60, dacă putem fi de acord cu autorul că versurile unui cîntec publicat de A. Pann derivă din textul lui *Faust* de Goethe, în schimb analogia pe care o semnalează V. Tomescu în continuare între o altă melodie publicată de A. Pann şi *Balada regelui din Thulé* din opera *Faust* de Gounod, nu ni se pare fondată, căci A. Pann moare în 1854, iar premiera operei *Faust* de Gounod va avea loc abia în 1859; cum, deci, Pann n-a putut, evident, auzi opera *Faust* de Gounod, iar compozitorul francez, la rîndul său, nu pare să fi avut posibilitatea de a cunoaşte melodia lui Pann, asemănarea dintre ele trebuie atribuită în întregime hazardului. La p. 115 avem de observat că nu există un nume propriu francez « Imbère » căci românescul « Imberie », împrumutat din neogreacă, este o formă coruptă a numelui « Humbert » (în italiană « Umberto ») care, între altele, a fost purtat şi de unii nobili din Provenţa, unde se situează în parte acţiunea romanului popular menţionat de autor. La p. 117, cu privire la *Balada Cetăţii Neamţului* (sau a *Mamei lui Ştefan cel Mare*), trebuie să semnalăm că sursa ei cea mai veche, din literatura noastră, se găseşte la cronicarul I. Neculce, în lucrarea sa *O samă de cuvinte*. La p. 131—136, apreciem că relaţiile religioase dintre N. Milescu şi jansenişti, deşi sînt poate foarte interesante în felul lor, se vădesc totuşi a fi foarte puţin utile din punct de vedere muzical. La fel, la p. 136, relatarea despre manuscrisul călătorului francez de Forquevauls nu prezintă aproape nici o însemnătate din punct de vedere muzical. În capitolul al 7-lea (p. 191—216), consacrat lui Dimitrie şi Antioh Cantemir, ar fi fost poate utilă o confruntare mai amplă între sursele muzicale franceze asupra muzicii orientale din secolele XVIII—XIX, care-l menţionează elogios pe Dimitrie Cantemir, şi însuşi textul *Tratatului de muzică turcă* al său, pentru a se putea vedea mai clar atît ce anume i-a interesat mai mult pe muzicienii francezi la el (cu aprecieri eventuale de ordin critic-analitic), cît şi anume în ce constau deosebitele merite muzicale ale cărturarului domn al Moldovei. La p. 231 scriitorul N. Filimon, care este menţionat numai în treacăt, ar fi meritat poate o prezentare mai amplă, dată fiind nu numai activitatea sa susţinută de muzicolog, ci şi legătura sa strînsă cu cultura franceză, spre a nu mai vorbi şi de importanţa deosebită a faimosului său articol *Lăutarii noştri şi composiţiunile lor*. În ce priveşte inflenţa *Baladei lui Napoleon* asupra literaturii române culte (a se vedea p. 230—238 şi 377), adăugăm că ea a avut un ecou din cele mai profunde şi în creaţia lui Eminescu, atît în *Odă lui Napoleon*, cît şi, mai ales, în ultimul episod (dinaintea epilogului) din poemul-epopee cu caracter sociogonic *Memento mori*, în care, sentimentele poetului sînt aceleaşi cu cele exprimate în balada populară amintită, deşi, bineînţeles, însemnătatea lor este alta acolo. La p. 256, autorul avînd ca scop o antiteză între « comediile-balete » ale lui Molière şi alte lucrări mai importante ale acestuia defineşte pe *Tartuffe* şi *Don Juan*, ca fiind două « puternice tragedii », ceea ce poate este cam prea mult spus, întrucît am putea, la rigoare, să le considerăm pe acestea drept drame, dar în nici un caz ca tragedii. La p. 258—259 activitatea lui M. Millo este analizată numai din punct de vedere teatral; se ştie însă că M. Millo s-a produs

şi în calitate de compozitor destul de dotat, deci o analiză a acestui aspect al activităţii sale ar fi corespuns, poate, încă şi mai bine intenţiilor autorului. La p. 276 se menţionează lucrarea *La Partie de chasse du jeune marié* (?) de Méhul; credem însă că este vorba, probabil, de cunoscuta uvertură *La Partie de chasse du jeune Henri* de Méhul. La p. 279—282 s-ar fi putut menţiona şi numele cîntăreţei române Marie de Sany (Maria Asan), care s-a remarcat şi ea, în mod foarte onorabil, pe scenele franceze. La p. 298—299, istoricul francez, atît de bine informat asupra trecutului ţării noastre, care a fost Élias Régnault ar fi meritat poate şi el cîteva rînduri în plus, întrucît, între altele, opera sa a constituit principala sursă de informaţii pentru Karl Marx, atunci cînd acesta a scris *Însemnări despre români*. În legătură cu menţionarea Mariei Rosetti, soţia lui C. A. Rosetti, la p. 317, trebuie spus că aceasta n-a fost de origine franceză, ci engleză, întrucît insula sa natală Guernesey, deşi se află într-adevăr în Golful Saint-Malo, este totuşi o *insulă engleză*, făcînd parte din arhipelagul Insulelor Anglo-Normande; tot în această privinţă, semnalăm că acel « Grant », menţionat în continuare la p. 319, era fără îndoială o rudă apropiată a ei, întrucît numele de fată al Mariei Rosetti fusese Mary Grant. La p. 401 este menţionată doar în treacăt pianista Elena Bibescu; ori aceasta, născută Alexandra-Elena Kostake-Epureanu, a fost una dintre cele mai mari pianiste române din secolul al XIX-lea şi a jucat un rol nu din cele mai mici în viaţa muzicală a Parisului. Ea a mai avut de asemenea marele merit de a recunoaşte, printre primii, geniul lui Enescu şi de a-i furniza acestuia toate ajutoarele posibile pentru ca tînărul muzician să se poată afirma.

Trecînd acum la cîteva consideraţii de ordin mai general, trebuie să semnalăm de asemenea că « orchestraţia » lucrării, deşi reuşită în general, este totuşi pe alocuri greoaie, stufoasă; capacitatea specială a autorului de a sesiza faptele şi însemnătatea lor, ajunge totuşi cîteodată să fie complet ascunsă cititorului în labirintul, destul de obositor uneori, al excesivei erudiţii desfăşurate în lucrare, şi din care o serie întreagă de citate nu se referă tocmai direct la problemele de ordin muzical. La aceasta putem adăuga că mai ales în primele capitole se produc salturi de la antichitate la secolul XX şi invers într-un « du-te-vino » destul de frecvent şi care şi el, prin structura sa în formă de valuri ce tot vin şi se retrag, nu este făcut pentru a uşura citirea cărţii.

Dar, odată ce ai citit cartea pînă la capăt, satisfacţia este mare: te impresionează erudiţia, te frapează seriozitatea analizelor, te surprinde bogăţia informaţiilor (aici trebuie adăugată o menţiune cu privire la foarte frumoasele ilustraţii, reproduceri şi facsimile). Toate acestea, împreună cu celelalte merite pe care le-am arătat în decursul acestei recenzii, ne dau dreptul să afirmăm că lucrarea de doctorat semnată de Vasile Tomescu reprezintă o valoroasă contribuţie muzicologică.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

SIGISMUND TODUŢĂ
Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S Bach
volumul II, Bucureşti, Edit. muzicală, 1973, 575 p.

A pătrunde în lumea de fapte şi idei a unei astfel de lucrări reprezintă, de la început, o satisfacţie intelectuală maximă. Căile de acces cu adevărat revelatoare îi vor fi rezervate însă specialistului; căci lui îi va fi dat în primul rînd să aprecieze « întinderea » şi frumuseţea domeniului cel fără de margini al creaţiei, să urmeze, împreună cu autorul, meandrele unei exegeze savante — ale acelei exegeze care să confirme (dacă mai este nevoie) valenţele şi potenţele domeniului, specificitatea gîndirii despre muzică.

Aceste calităţi capitale au impus atenţiei generale primul volum al lucrării lui Sigismund Toduţă, volum dedicat formei mici — mono, bi şi tri — strofice. Cel de-al doilea volum realizează încă un pas, remarcabil prin întreprinderea în sine, dar prudent în comparaţie cu amploarea şi plurivalenţa întruchipărilor formale bachiene, spre cercetarea şi elucidarea *Invenţiunilor la două voci* şi a celor la trei voci. La acest al doilea volum, Sigismund Toduţă îl asociază pe Hans Peter Türk (în condiţii pe care, din păcate, expresia « în colaborare » nu o lămuresc, mai ales că nimic din viziunea şi maniera primului volum nu ne pare aici dezis sau esenţial modificat). Pasul realizat este, iarăşi, remarcabil prin amploarea investigaţiilor — amploare ce se explică, obiectiv, prin mai marea complexitate arhitectonică, contrapunctică (în general morfologică) şi expresivă a *Invenţiunilor*, în comparaţie cu micile preludii şi piesele pentru Anna Magdalena Bach — prin adecvarea la dimensiunile disciplinei, prin încă mai sigura aplicare şi manevrare a tuturor compartimentelor şi rigorilor acesteia.

O particularitate frapantă şi care rezervă, după cunoştinţa noastră, un loc singular *Formelor muzicale ale barocului*, este metoda de analiză, metodă abordată cu deosebire în partea a doua a lucrării. (Şi mi se pare oportun a discuta, chiar şi în acest cadru forţamente restrîns, latura analitică, dată fiind ponderea sa precumpănitoare în economia exegezei.)

Orice analiză, ca operaţie de « desfacere » în elementele componente ale totului structural, este supusă unui complex de factori obiectivi şi subiectivi, de la cei ai unei concepţii estetice generale pînă la cei ce reprezintă preceptele operatorii ale meseriei, de la apriorismul raţional iniţial al întreprinderii la finalitatea semnificaţiilor valorice infra şi chiar extra artistice. Analiza se supune, deci,

unei determinări în timp, istorice. Se poate deduce faptul că orice timp istoric posedă propria sa modalitate de analiză. Vremea noastră are a se supune însă unui îndoit determinism istoric: aceluia al timpului căruia i-a aparţinut opera şi aceluia al timpului ce contemplă, printr-o prismă şi o metodologie proprie, epoca revolută. Acordînd întreaga însemnătate « uneltelor » de care uzează analiza tradiţională — şi în primul rînd cea din vremea barocului — Sigismund Toduţă lărgeşte considerabil diapazonul metodologic, făcînd apel atît la principii anterioare momentului central (proprii gregorianului, evului mediu, Renaşterii), cît şi la altele, pe care le-a pus la punct epoca noastră (principii modale sau de microstructură, în felul în care sînt înţelese acestea prin prisma unei mentalităţi muzicale ce a fost contemporană ordinilor total cromatice sau seriale). Prin aplicarea acestui număr, deloc restrîns, de principii, analiza devine la Sigismund Toduţă o *analiză integrală*. Credem că, prin această contribuţie românească, se depăşesc (şi, în aceeaşi măsură, se unifică) două dintre tendinţele ce şi-au avut partea lor de merit în « modernizarea » demersului analitic: adecvarea metodei (uneia şi numai a aceleiaşi) la o epocă dată şi finalitatea intenţională (de natură fenomenologică), de viziune contemporană, asupra indiferent cărei epoci.

Cea de-a doua fază, metodologic vorbind, a demersului cognitiv o constituie recompunerea mentală a elementelor logice obţinute prin analiză. Este cel mai însemnat proces sintetic, căruia i se asociază — de data aceasta concret — exegeza cu caracter istoric şi estetic, ce investighează în adîncime fenomenul barocului (capitolele şi subcapitolele primei părţi, dintre care o specială subliniere se cuvine titlurilor: « Retorica », « Afectul », « Simbolurile », « Corelaţiile matematice »). Este de la sine înţeles că toate celelalte secţiuni şi articulaţii ale primei părţi fixează în timp şi în aura profesionalismului respectivei epoci arta lui J. S. Bach. Viziunea teoretică validează astfel exigenţele titlului, căci, văzută chiar şi numai prin prisma invenţiilor polifonice, barocul — ne convingem — îşi găseşte o strălucită întruchipare în opera lui J. S. Bach.

Contribuţia pe care o aduc cele două volume ale lucrării lui Sigismund Toduţă este remarcabilă nu numai în planul muzicologiei româneşti, ci inclusiv în acela al muzicologiei universale, înscriindu-se demn alături de puţinele lucrări ce au mai adus în ultimii ani puncte de vedere noi (J. N. David, L. Czaczkes, R. Dammann, H. Keller). Prin eminenţa metodei şi profunzimea observaţiei, *Formele muzicale ale barocului* constituie un mod de comunicare cu opera lui Bach, cu fiinţa muzicii.

GHEORGHE FIRCA

RENÉ LEIBOWITZ
Le compositeur et son double. Essais sur l'intérprétation musicale
Gallimard, Bibliothèque des idées, Paris, 1971, 500 p.

Cunoscut în viaţa muzicală ca unul dintre protagoniştii care au difuzat creaţia dodecafonică, în special creaţia lui Schönberg, în toată rigoarea ei, René Leibowitz, compozitor şi dirijor, elev al lui Pierre Monteux ne prezintă în lucrarea de faţă o atitudine despre interpretare, atitudine subiectivă de multe ori, dar care în ultimă instanţă conduce la realizarea unui adevărat curs de interpretare muzicală. Ceea ce este important este faptul că eseurile despre interpretarea muzicală cuprinse în volumul *Le compositeur et son double* sînt apanajul unui practicant al muzicii şi reprezintă rezultatul a treizeci de ani de reflecţii şi acumulări teoretice născute din însăşi exercitarea profesiunii de interpret. Putem spune că o primă caracteristică a volumului este ilustrarea cunoaşterii aprofundate a subiectului ales, cunoaştere care generează un comentariu din interior, iar nu impresii exterioare procesului interpretativ cum se întîmplă adesea în studii şi eseuri ce îşi iau drept subiect acest domeniu.

René Leibowitz îşi structurează volumul în patru părţi:

— O primă parte intitulată *Teorie şi Praxis* conţine în mare parte concepţia autorului despre actul interpretativ. Se ating probleme privind relaţia dintre compozitor şi interpret şi implicit respectul faţă de text. Totodată sînt discutate diversele atitudini ale unor mari interpreţi faţă de muzica contemporană (autorul observă ignorarea în mare măsură a acestui domeniu) şi explicarea acestor atitudini care îşi găsesc, parcă, justificare în prioritatea pe care praxisul o are în mentalitatea interpretului.

— A doua parte, *Interpretarea în concert*, ce se leagă din punct de vedere al conţinutului de partea a treia *Interpretarea în teatru* constituie, putem spune, materialul de bază al volumului.

— Partea a patra, *Tîrgul virtuozilor*, în care sînt discutate unele trăsături specifice ale « monştrilor sacri » ai muzicii şi criticate totodată superficialitatea şi vagul cu care se exprimă aceştia atunci cînd li se solicită « tezele » despre arta lor (vezi p. 437—439, Isaac Stern şi Arthur Rubinstein, p. 450—453) cuprinde de asemenea idei interesante, învecinînd sociologia muzicală, despre avantajele şi avatarurile discului în situaţia procesului contemporan de comunicare a muzicii.

Spuneam că părţile a II-a şi a III-a ale volumului prezintă caracterul unui curs de interpretare. În cuprinsul lor însă avem posibilitatea să observăm în mod practic, urmărind analiza pe care autorul o face diverselor partituri şi variatelor interpretări date acestora, suportul teoretic care se expune

destul de succint în partea I şi care este în ultimă analiză tot o creaţie a practicii, a dirijorului René Leibowitz.

În prefaţa lucrării, autorul ne avertiza asupra intenţiei sale de degajare de empirismul care domină arta interpretării muzicale. Această degajare se face prin eliminarea din arsenalul analizei interpretării a datelor primite de-a lungul tradiţiei execuţiilor; de asemenea, la baza analizelor stă *lectura radicală* a partiturii ca factor prim, lectură căreia praxisul i se subordonează. Mergînd pe această linie, René Leibowitz reuşeşte să ne ofere imagini convingătoare ale realităţii operei muzicale. Remarcabilă este analiza făcută operei *Don Giovanni* de Mozart (vezi p. 256—296) în care elementul primordial urmărit este tempo-ul şi repercusiunile sale asupra sensului dramatic al operei. Remarcăm din această analiză importanţa tempo-ului în redarea operei muzicale şi deformările enorme pe care liberul arbitru îl întronează, schimbînd total sensurile dramatice şi caracterele personajelor în cazul lucrărilor lirice (acest fapt este demonstrat şi în cazul analizei făcute operelor lui Verdi şi în special în cazul analizei rolului Violetei din *Traviata*).

Respectul faţă de text cu accent asupra respectului faţă de tempo este una dintre ideile de bază transmise de lucrarea de faţă. Importanţa pe care o acordă tempo-ului ni-l înfăţişează pe autor dublat de interpretul format la şcoala clasicismului şi nu putem să nu ne amintim atitudinea similară în ceea ce priveşte importanţa acestei categorii muzicale, ca principal element de păstrare al echilibrului construcţiei, exprimată de Pablo Casals în volumul său de convorbiri cu J. M. Corredor. Acolo maniera empirică era declarată: Casals susţinea că marele interpret posedă în mod intuitiv tempo-ul specific fiecărei opere muzicale. Aici cercetarea minuţioasă a partiturii şi a indicaţiilor metronomice, mai ales în cazul lucrărilor lui Beethoven mărturisesc dorinţa de degajare de empirism, anunţată de autor încă din prefaţă. Dar uneori, ca în cazul scurtei analize a liedului *Abendempfindung* de Mozart (p. 98—100) comentariul conţine un procent de subiectivism care ar ilustra întrucîtva limitele lecturii radicale în zonele foarte complexe în care are de operat interpretul.

Greutatea eliminării empiricului din munca interpretului se observă şi în anumite enunţuri despre relaţia dintre acesta şi opera muzicală. Autorul spune la un moment dat că cunoştinţele şi reflecţiile teoretice în materie de structuri muzicale şi sensul lor precis sînt condiţii necesare pentru abordarea operei dar nu suficiente, pentru că apare un coeficient de imponderabil care face ca un individ să îmbrăţişeze cariera de interpret bazat în primul rînd pe convingerea că poate răspunde perfect cerinţelor de a recrea opera, că este predestinat pentru această profesiune. Leibowitz nu exclude deci ideea hazardului şi valoarea pe care o constituie în această profesiune temperamentul, pe care mulţi muzicieni cu o pregătire teoretică desăvîrşită nu-l posedă în măsura în care să se poată afirma ca mari interpreţi. De asemenea, el nu exclude subiectivul atunci cînd spune că « opera este o *provocare* pentru interpret, nu un lucru inert » (p. 20); dar ideea respectului faţă de partitură rămîne dominantă căci « interpretul nu trăieşte decît prin partitura pe care o face să trăiască » (p. 20), iar atunci cînd îşi ia libertăţi ilegitime nu înseamnă că adaugă alte adevăruri la acelea pe care opera le conţine, ci doar că contactul său cu opera nu este autentic, ea nu i s-a dezvăluit în sensul real şi totodată nu ni l-a dezvăluit nici pe interpret de o manieră autentică.

René Leibowitz subordonează clar pe interpret compozitorului şi este firesc să fie aşa pentru că în concepţia sa « nu interpretul face opera ci opera face interpretul ‹...› Opera furnizează adevărul care nu poate fi decît unul pentru amîndoi, ea furnizează autenticitate, exigenţe şi particularităţi de stil şi chiar tehnica ei » (p. 17). Iată un punct de vedere constituind firul conducător de-a lungul întregii lucrări, care fără a se confunda cu comandamentele rigide ale lui Stravinski, invită la o severitate deseori neluată în seamă de tendinţele noilor generaţii de interpreţi. Fără a socoti concepţia lui René Leibowitz aservită unui istoricism, ea ni se pare că se îndepărtează în mare măsură de la ideea sau ideile despre interpretarea creatoare, care au reprezentat multă vreme punctul de plecare cel mai autorizat, în clipa abordării operei muzicale pentru a o recrea.

VLADIMIR POPESCU-DEVESELU

D. I. SUCHIANU

Cinematograful, acest necunoscut

Cluj, Edit. Dacia, 1973, 188 p. cu ilustraţii.

Pentru un imaginar cititor străin al ultimei cărţi a lui D. I. Suchianu, care nu ştie nimic din lucrările mai ample şi nici din activitatea curentă de cronicar desfăşurată de decanul criticilor români de film, dar cunoaşte în schimb foarte bine scrierile unor Mitry, Cohen Séat, Bazin, Pasolini etc., lectura *Cinematografului, acest necunoscut* ar putea echivala cu un şoc. Şi aceasta nu pentru că autorul citatei cărţi ar face cumva remarci prea ireverenţioase la adresa unora dintre confraţii săi mai mult sau mai puţin iluştri, «teoreticieni foarte deştepţi gen Barthes, Morin, Cohen Séat, Munier, Merleau Ponty, Micha şi mulţi alţii ‹...› » al căror « jargon incomprehensibil nu face nici un rău spectatorului, care are altă treabă decît să citească aceste deliruri » (p. 11), ci datorită cu totul unor alte motive, ce ţin de substanţa cărţii, de ideile conţinute, cu mult mai surprinzătoare şi mai neaşteptate decît anumite înşelătoare violenţe de limbaj.

Cu o perseverenţă demnă de stimă, D. I. Suchianu îşi menţine încă din 1930 — anul apariţiei primei sale cărţi de teorie a artei a şaptea, *Curs de cinematograf* — concepţia filmului ca gen literar. « S-a spus că filmul se înrudeşte cu literatura. Nu este adevărat. Filmul nu e o rudă a beletristicii. Filmul ESTE literatură; pur şi simplu. Este un gen literar ca oricare altul, cum e romanul sau sonetul sau epopeea » (p. 19). Gen literar fiind, filmul e analizat ca atare, principalele sale virtuţi constînd în coerenţa şi în originalitatea *story*-ului. În citatul *Curs de cinematograf*, ca şi în mai recenta *Filme de neuitat* (1972), scrisă în colaborare cu C. Popescu, D. I. Suchianu pune accentul pe calităţile intrinseci ale tramei, căreia îi relevă caratele de noutate şi de inventivitate dramaturgică. Odată stabilit acest punct de plecare, care constituie în acelaşi timp şi ideea fundamentală a lucrării, următoarea etapă, respectiv descoperirea şi evidenţierea funcţiilor cuvîntului în film, va fi relativ lesne de realizat. Precum ar proceda criticul de specialitate faţă de opera literară — « faptul că filmul se desfăşoară în imagini pe celuloid, pe cînd în roman avem foi de hîrtie umplute cu litere (de acolo şi expresiile literatură şi om de litere) — aceste detalii tehnice au o importanţă secundară » —, tot astfel se preocupă D. I. Suchianu cu precădere de investigarea resorturilor acţiunilor, de articularea logică a faptelor, de fluenţa întîmplărilor şi a situaţiilor.

Am arătat că un cititor neavizat ar fi profund nedumerit de natura « lingvisticii cinematografice » propusă în *Cinematograful acest necunoscut*. Un cititor care nu ar cunoaşte vechile teorii despre « unităţile de frumuseţe », despre « povestea bis din capul spectatorului » sau despre « iuţeala de sine », spre a nu cita decît o parte din laitmotivele unei vieţi consacrate filmului, nu ar înţelege prea multe dintr-o carte care face « tabula rasa » din ceea ce cu trudă au agonisit unii din reprezentanţii filmologiei moderne.

Efortul de căpetenie al actualilor esteticieni ai artei a şaptea, anume demonstrarea ştiinţific riguroasă a existenţei unui specific filmic, a dreptului cinematografului la autonomie şi la eliberarea lui dintr-o prea lungă aservire faţă de artele tradiţionale, este ignorat cu bună ştiinţă de autor.

« Vorba « limbaj » — scrie D. I. Suchianu — a devenit alfa şi omega în scrierile aşa-zisei estetici de film. Criticii şi istoriografii de vreo 50 de ani încoace nu fac altceva decît să călărească pe o simplă metaforă, pe cuvîntul « limbaj », luat în sensul figurat pe care i-l dăduse Croce: în sensul, vag, de exprimare şi comunicare ‹ . . . › Odată încălecată, această mică scamatorie va fructifica. Din ea se va naşte un întreg jargon perfect inutil: simbol, semn, semnificant şi semnificat, cameră stilou, denotaţie şi conotaţie, imanent şi transcendent » (p. 27). Dar în fond, de ce n-am spune-o, tocmai în această putere de singularizare, în menţinerea pe o perioadă de timp atît de îndelungată a aceloraşi credinţe estetice, pe care nu le-a abandonat în pofida mutaţiilor radicale suferite pe parcurs de teoria filmului, constă profunda individualitate a scrierilor lui D. I. Suchianu. Expunerile sale au întotdeauna un farmec aparte, de neconfundat; o anume caracteristică oralitate străbate frazele cursive, al căror ton analitic nu e niciodată doct, ci din contra deliberat agreabil. Acest remarcabil « bătrîn de viitor » (după cum singur se autodefinise cu cîţiva ani în urmă, într-un memorabil interviu) al criticii de film româneşti dezvăluie cu o uimitoare dezinvoltură « 38 de funcţii ale cuvîntului în cinematograf », asigurîndu-ne că « mai sînt şi altele », a căror investigare parţială e realizată în prezentul opus, restul urmînd a fi prezentat într-o viitoare lucrare.

Autorul disecă cu minuţie, pe zeci de pagini, procedeele verbale proprii ecranului. În filme pe lîngă care mulţi dintre noi am fi trecut poate fără a le acorda vreo atenţie deosebită sînt descoperite tîlcuri şi frumuseţi nebănuite. El nu se sfieşte să citeze amplu din dialogurile unora dintre operele cinematografice apreciate, făcînd în permanenţă asociaţii şi comparaţii surprinzătoare, relevînd cu fineţe sensuri noi în pelicule peste care s-a aşternut o nedreaptă uitare. « Cuvinte importante şi neimportante », « cuvinte importante determinate de evenimente », « cuvinte provenite dintr-un verdict de tribunal », « cuvinte provenind dintr-o insultă », « cuvinte provenind dintr-un angajament serios », « cuvinte provenite dintr-un secret », « cuvinte nedeterminate de evenimente, totuşi importante, pentru că pictează portretul unui personaj » etc., etc. constituie tot atîtea « funcţii » posibile ale cuvîntului în film. Cele mai multe din raporturile şi conexiunile lingvistice evidenţiate ar putea figura la fel de bine şi în alte structuri artistice necinematografice. Dar, evident, nu este nici o neconcordanţă în aceasta. În accepţia autorului filmul fiind un gen literar, i se aplică în mod firesc un tratament analitic propriu romanului sau piesei de teatru. Mai puţin convingătoare, cu toată fervoarea şi subtilitatea descrierilor, se prezintă însă rezultatele finale ale unei metode de investigaţie efectuată cu unelte preluate în majoritatea cazurilor din arsenalul literaturii şi al psihologiei. Pentru că, oricît de seducătoare ar fi diversele « particularităţi curioase », « poveşti-bis extraordinare şi tulburătoare », « acrobaţii verbale » şi alte asemenea nebănuite calităţi, depistate în pelicule dintre cele mai diverse (« Cuvinte care ascund gîndul din delicateţe, discreţie, bunătate, eleganţă morală. *Bengali*, *The Darck Angel*, *Delir*, *Cîntecul s-a sfîrşit*, *Dezonorata*, *Şapte păcate*. Şase feluri de a minţi. Minciuna indirectă: *Cuţitul în apă*, se intitulează de pildă paragraful al nouăsprezecelea al cărţii), ele nu pot oferi cititorilor decît o imagine fragmentată şi nu una de ansamblu asupra acestor pelicule.

Oricît de pasionantă ar părea la prima vedere teoria « unităţilor de frumuseţe », cheia de boltă a înţelegerii întregului « sistem » construit de-a lungul anilor de D. I. Suchianu, este greu să aderi pe de-a-ntregul la ea. O scenă bine realizată din punct de vedere actoricesc, un cîntec melodios, o întorsătură elegantă de frază, un cuvînt declanşator de resorturi ascunse, precum şi multe, multe alte exemple de « frumuseţi » (« funcţiile cuvîntului în film enumerate în prezentul volum se supun din toate punctele de vedere aceluiaşi principiu de bază) înfăţişate de către D. I. Suchianu aşa

cum numai el ştie să o facă, nu izbutesc totuşi, fiecare în parte, să reprezinte concludent o sinteză complexă, cinematografică. Precum în muzică o singură măsură (uneori nici chiar o parte întreagă) dintr-o sonată sau dintr-o simfonie nu ne poate edifica asupra valorii respectivei lucrări, nici în cinematograf (sau mai corect spus, cu atît mai mult în cinematograf) un moment izbutit nu poate conferi statut artistic filmului în totalitate.

Dar, mai presus de orice posibile obiecţii teoretice, inadecvări temperamentale ori de formaţie profesională ar avea unii din filmologii aparţinînd generaţiilor mai tinere faţă de ultima carte a lui D. I. Suchianu (de fapt faţă de Opera sa, întrucît scrierile decanului de vîrstă al criticilor români de film sînt în realitate toate, suple şi elegante variaţiuni pe cîteva mari teme), demne de reţinut îmi par a fi mai cu seamă activitatea îndelungată şi exemplară de educator al tot mai numeroşilor cinefili, desfăşurată de venerabilul critic, precum şi consecvenţa cu care şi-a susţinut întotdeauna propriile-i idei. Pe deasupra unor omeneşti şi fireşti limite, D. I. Suchianu rămîne un inimitabil « D.I.S. » în peisajul autohton al teoriei şi esteticii cinematografice. Cei ce intenţionează să-l depăşească trebuie să reuşească mai întîi să-l ajungă din urmă, ceea ce, de ce să nu recunoaştem, se dovedeşte a fi încă o tentativă destul de dificilă.

O. V.

B I B L I O G R A F I E

TEATRU

Felix Aderca, *Teatru*, Bucureşti, Edit. Cartea românească, 1974, 376 p.

Bogdan Amaru, *Goana după fluturi*, Bucureşti, Edit. Minerva, 1973, 208 p.

Aurel Baranga, *Teatru*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1974, 596 p.

Aurel Baranga, *Teze şi paranteze*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1974, 256 p.

Aurel Baranga, *Simfonia patetică*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1974, 160 p. (Colecţia « Rampa »).

Ion Băieşu, *Cine sapă groapa altuia*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1974, 272 p.

I. L. Caragiale interpretat de ..., studiu introductiv, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Liviu Călin, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1974, 294 p. (« Biblioteca critică »).

Pavel Câmpeanu, *Oamenii şi teatrul*, privire sociologică asupra publicului, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1973, 294 p.

Şerban Cioculescu, *Caragialiana*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1974, 390 p.

N. D. Cocea, *Teatru*, Bucureşti, Edit. Cartea românească, 1973, 376 p.

I. Constantinescu, *Caragiale şi începuturile teatrului european modern*, Bucureşti, Edit. Minerva, 1974, 356 p.

Silvia Cucu, *Teatrul european în secolul al XIX-lea, Realismul*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1974, 207 p.

Ovidiu Drimba, *Teatrul de la origini pînă azi*, Bucureşti, Edit. Albatros, 1973, 432 p. (Colecţia « Lyceum »).

Victor Eftimiu, *Opere*, vol. 5, *Comedii provinciale şi drame istorice*, Bucureşti, Edit. Minerva, 1973, 480 p.

M. Eminescu, *Articole şi traduceri*. I. Articole literare, cronici dramatice, E. Th. Rötscher: Arta reprezentării dramatice (Traducere). Ediţie critică de Aurelia Rusu. Introducere de Aurel Martin. Bucureşti, Edit. Minerva, 1974, 600 p.

Radu Ionescu, *Scrieri alese*, ediţie îngrijită, prefaţă, note şi bibliografie de Dumitru Bălăeţ, Bucureşti, Edit. Minerva, 1974, 532 p. (seria « Restitutio »).

Nicolae Iorga, Teatru, ediţie îngrijită de Victor Iova, prefaţă de Mircea Vaida, Bucureşti, Edit. Minerva, 1974, 572 p.

Istoria teatrului în România, vol. III (1919—1944), Bucureşti, Edit. Acad., 1973, 624 p.

Jienii, teatru popular haiducesc, ediţie îngrijită de Horia Barbu Oprişan, prefaţă de Eugen Barbu, Edit. Minerva, 1974, 234 p. (Seria « Meşterul Manole »).

Dan A. Lăzărescu, *Introducere în shakespearologie*, Bucureşti, Edit. Univers, 1974, 662 p.

Corneliu Leu, *Femeia fericită*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1974, 160 p. (Colecţia « Rampa »).

Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. 5, Bucureşti, Edit. Minerva, 1974, 568 p.

Teodor Mazilu, *Frumos e în septembrie la Veneţia*, Bucureşti, Edit. Cartea românească, 1973, 352 p.

Octav Măgureanu, *Trapezăria*, Bucureşti, Edit. Cartea românească, 1974, 398 p.

Al. Mirodan, *Teatru*, trei simple texte antifasciste, Bucureşti, Edit. Cartea românească, 1973, 122 p.

Camil Petrescu, *Jocul ielelor*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1974, 180 p. (Colecţia « Rampa »).

Virgil Petrovici, *Lumină şi culoare în spectacol*, Bucureşti, Edit. Albatros, 1974, 216 p.

Dumitru Radu Popescu, *Piticul din grădina de vară*, Bucureşti, Edit. Eminescu 1973, 110 p. (Colecţia « Rampa »).

Dumitru Radu Popescu, *Teatru*, Bucureşti, Edit. Cartea românească, 1974, 322 p.

Radu Popescu, *Cronici dramatice*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1974, 230 p. (Colecţia « Masca »).

Titus Popovici, *Puterea şi Adevărul*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1973, 102 p. (Colecţia « Rampa »).

Lucian Raicu, *Gogol sau fantasticul banalităţii*, Bucureşti, Edit. Cartea românească, 1974, 430 p.

Ion Marin Sadoveanu, *Istoria universală a dramei şi teatrului*, text ales, stabilit, note şi prefaţă de I. Oprişan, vol. I—II, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1974, 780 p. (Colecţia « Masca »).

Ion Sava, *Măşti*, prefaţă de Ileana Berlogea, Bucureşti, Edit. Cartea românească, 1973, 480 p.

Amza Săceanu, *Faţa văzută şi nevăzută a teatrului*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1974, 280 p. (Colecţia « Masca »).

Amza Săceanu, *Teatrul în cetate*, Iaşi, Edit. Junimea, 1974, 260 p.

Mihai Săulescu, *Versuri-Teatru-Articole*, ediţie îngrijită, tabel cronologic, note şi bibliografie de Elena Gronov-Marinescu, prefaţă de Const. Ciopraga, Bucureşti, Edit. Minerva, 1974, 396 p. (Seria « Restitutio »).

Valentin Silvestru, *Caligrafii pe cortină*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1974, 168 p. (Colecţia « Masca »).

Marin Sorescu, *Setea muntelui de sare*, teatru, Bucureşti, Edit. Cartea românească, 1974, 22 p.

Mircea Ştefănescu, *Teatru*, cuvînt înainte de N. Carandino, Bucureşti, Edit. Minerva, 1973, 444 p.

Teatru american — 300 de ani în trei piese de teatru, alese şi traduse de Mihnea Gheorghiu, Cluj, Edit. Dacia, 1973, 328 p.

Teatru expresionist german, selecţie, prefaţă şi tabel cronologic de Ileana Berlogea, Bucureşti, Edit. Univers, 1974, 380 p. + LVI.

Leonida Teodorescu, *Podul fără felinar*, Bucureşti, Edit. Cartea românească, 1974, 200 p.

G. M. Zamfirescu, *Teatru — Mărturii în contemporaneitate*, 2 vol., ediţie îngrijită şi prefaţată de Valeriu Râpeanu, Bucureşti, Edit. Minerva, 1974, 1050 p.

MUZICĂ

George Bălan, *Cazul Schoenberg*. Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 222 p. + bibl. + analiza operelor + il.

Wilhelm G. Berger, *Muzica simfonică*, vol. III — Ghid, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 338 p. + indice de nume şi lucrări + anexa cu ex. muz.

George Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti*, ediţie îngrijită şi prefaţată de Gheorghe Firca, vol. III, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 459 p. + ex.muz.

Dumitru Bughici, *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, prefaţă de Ion Dumitrescu, Bucureşti, Edit muzicală, 1974, 353 p. + ex. muz.

T. T. Burada, *Opere*, vol. I, îngrijire de ediţie şi introducere de Viorel Cosma, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 315 p. + ex.muz. + bibl. + il.

Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 439 p. + bibl. + il. + ex. muz.

Nina Cionca, *Ciprian Porumbescu*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 294 p. + il.

Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. II, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 214 p. + tabel cronologic + bibl. + index de nume + il. + ex.muz.

George Enescu, *Scrisori*, vol. I, ediţie critică de Viorel Cosma, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 418 p. + il. + bibl.

Clemansa-Liliana Firca, *Direcţii în muzica românească, 1900—1930*, Bucureşti, Edit. Acad., 1974, 157 p. + bibl. + rezumat în l. franceză + indice de nume + ex. muz.

Ion Grecu, *Folclor muzical din Argeş*. ⟨Studiu şi culegere⟩, prefaţă de Tiberiu Alexandru, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 116 p.

Alfred Hoffman, *Repere muzicale*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 422 p. + catalogul creaţiei autorului + il.

D. G. Kiriac, *Pagini de corespondenţă*, ediţie îngrijită, prefaţată şi adnotată de Titus Moisescu, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 345 p. + cronologia « paginilor de corespondenţă » + il.

Traian Mîrza, *Folclorul muzical din Bihor*, ⟨Studiu şi culegere⟩, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 427 p.

Doru Popovici, *Arta trubadurilor*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 170 p. + bibl. + ex.muz.

George Sbârcea, *Cînd Dunărea era albastră*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 348 p.

George Sbârcea, *Jazzul, o poveste cu negri* şi *Mic dicţionar al jazzului*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 347 p. + bibl. selectivă din literatura jazzului + il.

Mircea Ştefănescu, *Cîntecul revoluţionar şi patriotic românesc*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 347 p. + indice selectiv de nume şi lucrări + ex.muz.

Stendhal, *Vieţile lui Haydn, Mozart şi Metastasio*, trad. de Bogdan Morcianu, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 286 p. + ex.muz.

Zeno Vancea, *Studii şi eseuri muzicale*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 310 p. + bibl. + ex. muz.

Dragoş Vitencu, *Pasionata viaţă a lui Ciprian Porumbescu*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 168 p. + il.

Constantin Zamfir, *George Dima*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 241 p. + bibl. + ex. muz. + il.

x x x *Cultura socialistă în România*, Bucureşti, Edit. politică, 1974, 315 p. (Capitolul: Elena Zottoviceanu, *Muzica*, p. 236—260).

x x x *Portrete şi autoportrete*, ediţie îngrijită de Dan Smântânescu, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 429 p. + il.

x x x *Studii de muzicologie*, vol. X, coordonator ştiinţific Elena Zottoviceanu, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, 310 p. + il. + ex.muz.

CINEMATOGRAFIE

D. I. Suchianu, *Cinematograful, acest necunoscut (I. Funcţiile cuvîntului în film)*, Cluj, Edit. Dacia, 1973, 188 p.

Cornel Cristian, Bujor T. Rîpeanu, *Dicţionar cinematografic*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1974, 506 p.

Şt. Oprea, *Filmul, vocaţie şi rutină — Teme şi profiluri —*, Iaşi, Edit. Junimea, 1974, 280 p.

INDICELE ANALITIC AL REVISTEI „STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI"
TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
I—XX (1954—1973)

A. TEATRU

I GENERALITĂŢI. TEORIE, ISTORIOGRAFIE (1—19)
II ISTORIA TEATRULUI
1. **Forme vechi de teatru (Teatru antic, feudal, popular, de păpuşi) (20—34)**
2. **Sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi secolul al XIX-lea**
— Începuturile teatrului românesc (35—50)
— Teatrul românesc în perioada 1848 (51—54)
— A doua jumătate a secolului al XIX-lea (55—75)
— Actori şi personalităţi (76—118)
3. **Secolul al XX-lea**
a) *Prima jumătate a secolului* (119—131)
— Dramaturgie românească şi străină (132—138)
— Personalităţi (actori, critici, animatori) (139—166)
b) *Perioada contemporană (după 1944)* (167—206)
— Spectacol. Dramaturgie (167—183)
— Politică culturală (Publicul) (184—185)
— Arhivă teatrală (186—206)
III RECENZII. NOTE BIBLIOGRAFICE. BIBLIOGRAFII (207—260)
IV CRONICA
a) *Viaţa teatrală* (261—266)
b) *Dezbateri, sesiuni, simpozioane* (267—271)
c) *Călătorii şi oaspeţi* (272—275)
d) *Necroloage* (276—278)

B. MUZICĂ

I GENERALITĂŢI. METODOLOGIA MUZICOLOGIEI (279—280)
II TEORIA ŞI ESTETICA MUZICII. ACUSTICĂ (281—290)
III ISTORIA MUZICII
a) *Creaţie* (291—323)
b) *Interpretare* (324—330)
c) *Critică muzicală, muzicologie* (331—338)
d) *Viaţa muzicală; instituţii* (339—363)
e) *Personalităţi* (364—386)
IV FOLCLORISTICĂ, ETNOMUZICOLOGIE (387—391)
V SOCIOLOGIE, PSIHOLOGIE, PEDAGOGIE (392—400)
VI RECENZII ŞI NOTE BIBLIOGRAFICE. BIBLIOGRAFIE. DISCOGRAFIE (401—532)
VII CRONICA
a) *Muzică* (533—544)
b) *Muzicologie* (545—563)
c) *Necroloage* (564—568)

C. CINEMATOGRAFIE

I ISTORIOGRAFIE GENERALĂ (METODOLOGIA ISTORIEI FILMULUI. BIBLIOGRAFIE. FILMOGRAFIE) (569—574)
II TEORIE ŞI CRITICĂ DE FILM (575—577)
III SOCIOLOGIA FILMULUI (578—579)
IV SPECTACOLUL CINEMATOGRAFIC (580—586)
V PRODUCŢIE DE FILME (587—594)
VI ANALIZĂ DE FILME (595—599)
VII ACTORI-INTERPRETARE (600—601)
VIII SCRIITORII ŞI FILMUL (602—605)
IX RECENZII. NOTE BIBLIOGRAFICE. BIBLIOGRAFII (606—629)
X CRONICA (630—635)

D. VIAŢA INSTITUTULUI (636—641)

E. INDICE DE NUME DE AUTORI (Studii, note, recenzii, notiţe bibliografice etc).

F. INDICE DE NUME

A. TEATRU

I. GENERALITĂŢI. TEORIE. ISTORIOGRAFIE

1 ALTERESCU, SIMION: *Unele probleme de orientare în istoriografia contemporană*, V (1958), nr. 1, p. 185—198.
2 *Tratat de istoria teatrului în România* (Schema generală), VIII (1961), nr. 1, p. 117—130.
3 ALTERESCU, SIMION: *Specificul artei teatrale şi obiectul de studii al istoriei teatrului*, X (1963), nr. 1, p. 121—133.
4 ALTERESCU, SIMION şi MIHAI FLOREA: *Realizări ale istoriografiei teatrale româneşti actuale*, XI (1964), nr. 1, p. 5—16.
5 FLEGONT, OLGA: *Relaţia dintre critică şi istorie în cercetarea artei teatrale*, XI (1969), nr. 2, p. 123—131.
6 STRIHAN, ANDREI: *Unitatea comicului în diversitatea formelor sale de manifestare*, XII (1965), nr. 1, p. 21—26.
7 GÎTZĂ, LETIŢIA: *Ipoteză şi experiment în cercetarea fenomenului teatral*, XII (1965), nr. 2, p. 97—101.

8 FLEGONT, OLGA: *Tradiţii de cercetare în istoriografia critică teatrală şi muzicologia românească* <Istoriografie şi critică teatrală>, XIII (1966), nr. 2, p. 107—118.
9 ALTERESCU, SIMION: *Filmul mut românesc ca document al artei actorilor dramatici*, XVII (1970), nr. 1, p. 33—37.
10 FLEGONT, OLGA: *Masca de teatru — simbol al metamorfozei*, XVII (1970) nr. 1, p. 13—16.
11 GÎTZĂ, LETIŢIA: *Decorul în raport cu evoluţia dramaturgiei şi artelor plastice*, XVII (1970), nr. 1, p. 17—20.
12 ALTERESCU, SIMION: *Declamatorism — dicţionism — expresivitate scenică*, XVII (1970), nr. 2, p. 135—145.
13 ALTERESCU, SIMION: *Tendinţe şi obiective actuale în istoriografia teatrală*, XVIII (1971), nr. 2, p. 137—142.
14 FLEGONT, OLGA: *Subiectiv şi obiectiv în procesul de reconstituire a fenomenului teatral*, XVIII (1971), nr. 2, p. 143—146.
15 GÎTZĂ, LETIŢIA: *Repere metodologice pentru cercetarea teatrului contemporan*, XIX (1972), nr. 1, p. 21—26.
16 MARCUS, STROE: *Rolul imaginaţiei în structura talentului scenic*, XIX (1972), nr. 2, p. 175—181.
17 CÂMPEANU, PAVEL: *Un limbaj criptic: titlurile*, XX (1973), nr. 1, p. 51—68.
18 BREDICEANU, MIHAI: *Structuri plurale ale parametrului timp în coregrafie şi teatru*, XX (1973), nr. 2, p. 143—154.
19 NEACŞU, GHEORGHE: *Funcţia expresivităţii în arta actorului*, XX (1973), nr. 2, p. 135.

II. ISTORIA TEATRULUI

1. Forme vechi de teatru (Teatru antic, feudal, popular, de păpuşi

20 FRANGA, IRINA şi GEORGE: *Figurine de actori şi măşti de teatru din epoca elenistică găsite pe teritoriul ţării noastre* <Notă>, V (1958), nr. 2, p. 190—192.
21 FLEGONT, OLGA: *Cîteva mărturii despre spectacolele străvechi din ţinuturile carpato-dunărene*, VI (1959), nr. 1, p. 167—183.

★

22 COSTA-FORU, ANCA: *Spectacole de divertisment la curţile domneşti şi boiereşti în epoca feudală*, V (1958), nr. 2, p. 127—138.
23 KRASSER, HARALD: *Spectacolele oficiale de burg şi jocurile de carnaval ale breslelor săseşti din Transilvania*, X (1963), nr. 2, p. 519—524.
24. ESKENASY, VICTOR: *Note asupra teatrului medieval românesc pe marginea unui izvor inedit din anul 1538* <Notă>, XX (1973), nr. 2, p. 219—221.

★

25 ALTERESCU, SIMION: *Aspecte ale dramei populare huţule*, III (1956), nr. 1, 193—205.
26 GÎTZĂ, LETIŢIA şi MIHAI FLOREA: *Manifestări de dramă populară în cîteva regiuni ale ţării* <Notă>, V (1956), nr. 1, p. 275—280.
27 NĂDEJDE, LILA: *Tema haiducească în teatrul popular*. VI (1957), nr. 2, p. 195—209.
28 FLEGONT, OLGA: *Contribuţii la cercetarea formelor vechi de artă teatrală populară*, IX (1960), nr. 2, p. 347—359.
29 ADĂSCALIŢEI, V: *Nunta, o piesă a dramaturgiei folclorice moldoveneşti* <Notă>, VIII (1961), nr. 2, p. 485—490.
30 PAVEL EMILIA: « *Capra de stuh* » <Notă>, XII (1965), nr. 1, 74—77.
31 PAVEL, EMILIA: *Măşti animale de Anul Nou în Podişul Moldovei* <Notă>, XV (1968), nr. 2, p. 161—163.
32 ŢOPA, LILIANA: *O temă medievală în literatura dramatică populară din Transilvania în secolul al XIX-lea*, XIX (1972), nr. 1, p. 45—50.

★

33 NĂDEJDE, LILA: *Teatrul popular de păpuşi în secolul al XIX-lea*, VII (1960), nr. 1, p. 203—215.
34 GÎTZĂ, LETIŢIA: *Teatrul de păpuşi românesc, artă veche şi modernă*, XI (1964), nr. 1, p. 17—47.

2. Sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi secolul al XIX-lea

Începuturile teatrului românesc

35 ALTERESCU, SIMION: *Care este cea mai veche clădire de teatru din România?* <Notă>, VI (1959), nr. 1, p. 242—244.
36 FRANGA, GEORGE: *Spectacolul dat de şcolarii români din Blaj în iarna anilor 1755—1756* <Notă>, XVII (1970), nr. 1, p. 99—101.
37 ENYEDI, AL.: *Noi date despre reprezentaţiile teatrale de la Blaj* <Notă>, XIX (1972), nr. 2, p. 197—198.

★

38 FLOREA, MIHAI: *Contribuţia lui Ion Eliade Rădulescu la dezvoltarea teatrului românesc*, I (1954), nr. 3—4, p. 203—213.
39 TORNEA, FLORIN: *Un dramaturg ignorat: Iordache Golescu* <Notă>, I (1954), nr. 3—4, p. 272—275.
40 ALTERESCU, SIMION: *Începuturile criticii teatrale româneşti*, II (1955), nr. 3—4, p. 265—284.
41 GÎTZĂ, LETIŢIA: *Contribuţii la cunoaşterea începuturilor regiei şi scenografiei româneşti*, III (1956), nr. 1—2, p. 237—253.
42 BĂRBUŢĂ, MARGARETA: *Consideraţii asupra repertoriului teatral al şcolii Filarmonice din Bucureşti, 1833—1837*, V (1958), nr. 2, p. 139—146.
43 FLOREA, MIHAI: *Date despre începuturile teatrului românesc cult în Moldova*, VI (1959), nr. 1, p. 149—166.
44 COSTA-FORU, ANCA: *Două piese de teatru originale din prima jumătate a secolului al XIX-lea* <Notă>, VII (1960), nr. 2, p. 207—218.
45 POPESCU, ANA MARIA: *Începuturile teatrului cult în Ţara Românească. Primele trei decenii ale secolului al XIX-lea*, VII (1960), nr. 2, p. 141—157.
46 GÎTZĂ, LETIŢIA: *Arta scenică românească la începutul secolului al XIX-lea*, IX (1962), nr. 2, p. 359—368.
47 MANCAŞ, MIRCEA: *Traduceri şi prelucrări din dramaturgia universală din prima jumătate a secolului al XIX-lea*, X (1963), nr. 1, p. 135—148.
48 FRANGA, GEORGE: *Pagini din istoria teatrului din Cîmpulung-Muscel* <Notă>, XIV (1967), nr. 1, p. 57—59.
49 VÎRTOSU, ION: *O manifestare teatrală la Tg. Jiu în 1843* <Notă>, XIV (1967), nr. 2, p. 130—132.
50 FRANGA, GEORGE: *Iancu Văcărescu, diriguitor al teatrului de la « Cişmaua roşie »* <Notă>, XX (1973), nr. 1, p. 75—77.

Teatrul românesc în perioada 1848

51 ALTERESCU, SIMION: *Întemeierea Teatrului Naţional din Bucureşti consecinţă a avîntului cultural paşoptist*, I (1954), nr. 1—2, p. 141—158.
52 ALTERESCU, SIMION: *Teatrul românesc în preajma anului revoluţionar 1848* (I), VIII (1961), nr. 1, p. 149—171.
53 ALTERESCU, SIMION: *Teatrul românesc în preajma anului revoluţionar 1848 (II). Teatrul în Moldova între 1840 şi 1848*, VIII (1961), nr. 2, p. 383—402.
54 ALTERESCU, SIMION: *Teatrul românesc în preajma anului revoluţionar 1848 (III). Transilvania*, IX (1962), nr. 1, p. 141—154.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea

55 ALTERESCU, SIMION: *Afirmarea conceptului de regie în teatrul românesc la sfîrşitul secolului al XIX-lea*, IX (1962), nr. 2, p. 337—345.
56 ALTERESCU, SIMION: *Premise pentru caracterizarea artei scenice româneşti din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, XIII (1966), nr. 1, p. 3—21.
57 FLEGONT, OLGA: *Teatrul românesc în ambianţa culturală a celui de al treilea pătrar al secolului al XIX-lea*, XIX (1967), nr. 1, p. 3—12.
58 GÎTZĂ, LETIŢIA: *Ideile estetice şi critica dramatică în perioada 1849—1877*, XIV (1967), nr. 1, p. 25—33.
59 FLEGONT, OLGA: *Şcoala moldovenească de comedie din secolul al XIX-lea*, XVII (1970), nr. 2, p. 147—155.
60 GÎTZĂ, LETIŢIA: *Arta spectacolului în ultimele două decenii ale veacului trecut*, XVIII (1971), nr. 2, p. 169—178.

61 FRODA, SCARLAT: *Acţiuni de protest ale actorilor din teatrele naţionale la sfîrşitul secolului al XIX-lea* <Notă>, I (1954) nr. 1–2, p. 229–234.

62 COSTA-FORU, ANCA: *În legătură cu trupele actoriceşti ambulante la sfîrşitul secolului trecut* <Notă>, I (1954), nr. 3–4, p. 275–276.

63 POPESCU, ANA MARIA şi LILA NĂDEJDE: *Asociaţiile actoriceşti înainte de constituirea Societăţii dramatice (1852–1877)*, <Notă>, IX (1962), nr. 1, p. 198–208.

64 NĂDEJDE, LELIA şi ANA MARIA POPESCU: *Înfiinţarea Societăţii dramatice şi importanţa ei* <Notă>, X (1963), nr. 2, p. 501–510.

65 POPESCU, ANA MARIA: *Înfiinţarea conservatorului de muzică şi declamaţiune* <Notă>, XII (1965), nr. 1, p. 69–74.

66 PALEOLOGU, ALEXANDRU: *Societatea românească şi teatrul între 1849–1877*, XIV (1968), nr. 1, p. 3–11.

67 FRANGA, GEORGE: *Precizări cu privire la începutul Teatrului Naţional din Craiova*, XV (1968), nr. 2, p. 164–166.

68 ŢOPA, LILIANA: *Teatrul în oraşele de provincie din Muntenia şi Moldova între 1848–1918*, XVI (1969), nr. 2, p. 213–223.

69 FLOREA, MIHAI: *O piesă inedită din epoca Unirii* <Notă>, XI (1964), nr. 1, p. 108–109.

70 PAPADIMA, OVIDIU: *Cea dintîi piesă de teatru a lui B. P. Haşdeu*, XI (1964), nr. 2, p. 133–141.

71 COSTA-FORU, ANCA: *Dramaturgia măruntă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (I)*, XVII (1970), nr. 2, p. 157–167.

72 COSTA-FORU, ANCA: *Dramaturgia măruntă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (II)*, XVIII (1971), nr. 1, p. 57–65.

73 TEODORESCU, MUGUR CRIN: *Primele reprezentaţii cu « Revizorul » de Gogol. 1874 şi 1909*, I (1954), nr. 1–2, p. 175–190.

74 DUŢU, ALEXANDRU: *Primele spectacole cu piese de Shakespeare pe scenele române* <Notă>, XI (1964), nr. 2, p. 103–107.

75 NĂDEJDE LELIA: *Repertoriul străin în teatrul românesc între 1848–1877*, XIII (1966), nr. 1, p. 23–36.

Actori şi personalităţi

76 ALTERESCU, SIMION: *Date despre cîţiva actori realişti de la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX*, I (1954), nr. 3–4, p. 187–201.

77 ALTERESCU, SIMION: *Arta actorului în teatrul românesc de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea*, XVI (1969), nr. 1, p. 3–17.

78 ALTERSCU, SIMION: *Determinante estetico-sociale în caracterizarea artei actorului din secolul al XIX-lea*, XVI (1969), nr. 2, p. 159–160.

★

79 NĂDEJDE, LELIA: *Costache Dimitriade (1831–1882)* <Notă>, XII (1965), nr. 1, p. 59–62.

80 POP, AUGUSTIN Z. N.: *Eminescu în trupa lui Iorgu Caragiali* <Notă>, XI (1964), nr. 2, p. 188–191.

81 NĂDEJDE, LELIA: *Maria Flechtenmacher* (1838–1888) <Notă>, XII (1965), nr. 1, p. 65–67.

82 ELIAN, LELIA: *Nicolae Hagiescu-Constantin Radovici (medalioane)* <Notă>, XV (1968), nr. 1, p. 54–61.

83 FLEGONT, OLGA: *Neculai Luchian* <Notă>, XIII (1966), nr. 1, p. 77–83.

84 COSTA-FORU, ANCA: *Note biografice despre Grigore Manolescu şi Aristizza Romanescu* <Notă>, IV (1957), nr. 3–4, p. 351–353.

85 FRANGA, GEORGE: *Noi date documentare pentru biografia lui Grigore Manolescu* <Notă>, XIX (1972), nr. 1, p. 85–88.

86 POPESCU, ANA MARIA: *Fraţii Costache, Raliţa şi Ştefan Mihăileanu — actori ai Societăţii Filarmonice* <Notă>, XI (1964), nr. 2, p. 198–203.

87 FLOREA, MIHAI: *Manuscrisele inedite ale lui Matei Millo* <Notă>, II (1955), p. 1–2, p. 350–355.

88 FLOREA, MIHAI: *Mărturii asupra activităţii lui Millo în Franţa* <Notă>, II (1955), nr. 3–4, p. 383–384.

89 PERVAIN, I.: *Trupa lui Matei Millo la Cluj, în 1870*, III (1956), nr. 3–4, p. 227–232.

90 FLOREA, MIHAI: *Matei Millo — anii de formaţie*, VI (1959), nr. 2, p. 183–194.

91 FLOREA, MIHAI: *Arta actorului Matei Millo*, VII (1960), nr. 2, p. 123–139.

92 GÎTZĂ, LETIŢIA: *Note pentru o monografie Mihail Pascaly*, IV (1957), nr. 1–2, p. 291–305.

93 GÎTZĂ, LETIŢIA: *Din relaţiile lui Mihail Pascaly cu Mihail Eminescu* <Notă>, IV (1957), nr. 3–4, p. 358.

94 GÎTZĂ, LETIŢIA: *Mihail Pascaly şi viaţa artistică a timpului*, XIII (1966), nr. 1, p. 49–58.

95 FLEGONT, OLGA: *Ioana Poni — Smaranda Merişescu — Gabriela Luchian (medalioane)* <Notă>, XV (1968), nr. 1, p. 47–53.

96 FLOREA, MIHAI: *Eufrosina Popescu* (1821–1900) <Notă>, X (1963), nr. 2, p. 494–501.

97 NĂDEJDE LELIA: *Frosa Sarandi (1840–1904)* <Notă>, XII (1965), nr. 1, p. 67–69.

98 NĂDEJDE LELIA: *Raluca Stavrescu (1835–1884)* <Notă>, XII (1965), nr. 1, p. 62–65.

99 COSTA-FORU, ANCA: *Fani Tardini* <Notă>, XI (1964), nr. 2, p. 191–198.

100 COSTA-FORU, ANCA: *Familia Teodorini* <Notă>, XII (1965), nr. 2, p. 157–164.

101 COSTA-FORU, ANCA: *Ştefan Vellescu*, IV (1957), nr. 3–4, p. 237–254.

102 FRANGA, GEORGE, *Memoriile actorului Ştefan Vellescu — manuscris original* <Notă>, XIII (1966), nr. 1, p. 83–87.

★

103 GÎTZĂ, LETIŢIA: *Ideile despre teatru ale lui Vasile Alecsandri*, VIII (1961), nr. 2, p. 403–416.

104 COSTA-FORU, ANCA: *Contribuţia lui C. D. Aricescu la dezvoltarea teatrului românesc* <Notă>, I (1954), nr. 1, p. 1–2.

105 TORNEA, FLORIN: *Rolul lui C. Aristia şi C. Caragiale în formarea artei teatrale la noi*, I (1954), nr. 1–2, p. 159–173.

106 BREAZU, ION: *Gheorghe Bariţ şi mişcarea teatrului românesc din Transilvania*, III (1965), nr. 1–2, p. 225–236.

107 ALTERESCU, SIMION: *Contribuţii la cunoaşterea esteticii teatrale a lui I. L. Caragiale*, IV (1957), nr. 1–2, p. 279–289.

108 VIANU, TUDOR: *Caragiale în literatura universală*, IX (1962), nr. 1, p. 19–25.

109 PALEOLOGU, AL.: *De la Caragiale la Eugen Ionescu şi invers*, XII (1965), nr. 2, p. 113–121.

110 PALEOLOGU, AL.: *Fréderic Damé, critic dramatic*, XIV (1967), nr. 1, p. 13–23.

111 TORNEA, FLORIN: *Eminescu despre caracterele dramatice*, II (1955), nr. 3–4, p. 285–300.

112 GÎTZĂ, LETIŢIA: *Nicolae Filimon critic dramatic*, XII (1965), nr. 1, p. 13–19.

113 MISSIR, NICOLAE: *Alexandru Flechtenmacher şi începuturile teatrului românesc*, III (1956), nr. 1–2, p. 257–268.

114 FLOREA, MIHAI: *Ion Ghica şi Teatrul Naţional*, III (1956), nr. 1–2, p. 207–224.

115 CIUREA, IOAN: *Vasile Goldiş şi mişcarea teatrală românească din Transilvania* <Notă>, XX (1973), nr. 1, p. 82–83.

116 COSTA-FORU, ANCA: *Haşdeu şi problemele teatrului*, II (1955), nr. 1–2, p. 257–273.

117 FRODA, SCARLAT: *Al. Odobescu, cel dintîi director al Teatrului Naţional* <Notă>, II (1955), nr. 1–2, p. 356–361.

118 COSTA-FORU, ANCA: *C. A. Rosetti şi arta actorului*, II (1955), nr. 3–4, p. 301–310.

3. Secolul al XX-lea

a) *Prima jumătate a secolului*

119 PERVAIN, I.: *Contribuţii la cunoaşterea activităţii teatrale muncitoreşti din Transilvania*, II (1955), nr. 1–2, p. 245–255.

120 ALTERESCU, SIMION şi LETIŢIA GÎTZĂ: *Influenţa teatrului revoluţionar asupra mişcării noastre teatrale în epoca dintre cele două războaie mondiale*, IV (1957), nr. 3–4, p. 203–219.

121 ANDREESCU, MARGARETA: *Erwin Piscator — teatrul politic, ecouri româneşti interbelice*, XIV (1967), nr. 2, p. 85–97.

122 GÎTZĂ, LETIŢIA: *Spectacolul românesc în primele două decenii ale veacului XX*, XVI (1959), nr. 2, p. 167—179.
123 ANDREESCU, MARGARETA: *Interludiu expresionist pe scena românească. Spectacole regizate de Karl Heinz Martin (1922)*, XVIII (1971), nr. 1, p. 67—75.
124 FLOREA, MIHAI: *Înnoiri organizatorice în teatrul românesc dintre cele două războaie mondiale*, XVIII, (1971), nr. 2, p. 163—169.
125 MANCAŞ, MIRCEA: *Ecouri ale expresionismului în teatrul românesc interbelic*, XVIII (1971), nr. 2, p. 169—175.
126 ANDREESCU, MARGARETA: *Grupări teatrale interbelice şi încercările lor novatoare*, XIX (1972), nr. 1, p. 55—63.
127 POPESCU, ANA MARIA: *Note pentru istoria Teatrului Naţional din Craiova între cele două războaie mondiale* <Notă> XIX (1972), nr. 1, p. 80—85.
128 ANDREESCU, MARGARETA: *Aspecte ale teatrului muncitoresc din România (1918—1944)*, XIX (1972), nr. 2, p. 149—159.
129 FLOREA, MIHAI: *Tendinţe de permanentizare a teatrului în provincie între anii 1919—1944*, XIX (1972), nr. 2, p. 189—196.
130 CAZABAN, ION: *Poziţii estetice în teatrul românesc la sfîrşitul războiului mondial*, XX (1973), nr. 1, p. 19—26.
131 ALTERESCU SIMION: *Ideea de ansamblu în teatrul românesc interbelic*, XX (1973), nr. 2, p. 127—133.

Dramaturgia românească şi străină

132 PALEOLOGU, ALEXANDRU: *Teatrul lui Lucian Blaga*, XIII (1966), nr. 1, p. 37—47.
133 PERIŞ CHEREJI, TEREZA: *Victor Eftimiu pe scenele maghiare din Transilvania în perioada interbelică*, XVIII (1971), nr. 2, p. 229—237.
134 POPESCU, ANA MARIA: *Dramaturgia lui Ion Sava*, XIX (1972), nr. 2, p. 183—187.
135 ALTERESCU, SIMION: *Mihail Sebastian*, XII (1965), nr. 1, p. 3—12.

★

136 PERIŞ CHEREJI, TEREZA: *Cronologia pieselor româneşti jucate la teatrul maghiar din Cluj între anii 1921—1940* <Notă>, XVII (1970), nr. 1, p. 93—99.
137 PERIŞ CHEREJI, TEREZA: *Cronologia pieselor româneşti jucate la teatrul maghiar din Cluj între anii 1921—1940 (II)*, XVIII (1971), nr. 1, p. 87—94.
138 VÎRTOSU, ION: *« Fîntîna Blanduziei ». Despre o nouă traducere în lb. germană* <Notă>, XIX (1972), nr. 1, p. 89—90.

Personalităţi (actori, critici, animatori)

139 VASILIU, AUREL: *Documente noi despre actorul şi dramaturgul Zaharia Bârsan* <Notă>, XVII (1970), nr. 1, p. 88—93.
140 FLEGONT, OLGA: *Cazimir Belcot (1885—1917)*, XVI (1969), nr. 2, p. 203—212.
141 MANCAŞ, MIRCEA: *Un caracter, un actor: Ştefan Barborescu*, XIX (1972), nr. 1, p. 73—74.
142 COSTA-FORU, ANCA: *De Max în România. Turneul din 1904* <Notă>, XX, (1973), nr. 2, p. 221—226.
143 COSTA-FORU, ANCA: *Marea tradiţie clasică românească: Aristide Demetriade, Constanţa Demetriade*, XV, (1968), nr. 2, p. 145—154.
144 FLEGONT, OLGA: *Petre Liciu (1871—1912)*, XVI (1969), nr. 1, p. 49—58.
145 COSTA-FORU, ANCA: *Ioan Livescu*, XVI (1969), nr. 1, p. 41—47.
146 ALTERESCU, SIMION: *Nottara actor romantic. Nottara actor realist*, VI (1959), nr. 2, p. 175—181.
147 COSTA-FORU, ANCA: *Maria Ventura*, XIII (1966), nr. 2, p. 129—140.
148 COSTA-FORU, ANCA: *Figuri proeminente în teatrul românesc din prima jumătate a secolului: Mărioara Voiculescu*, XIX (1972), nr. 1, p. 65—75.
149 ŞTEFĂNESCU, LUCIAN: *O privire asupra « Amintirilor » inedite ale lui Jean Yonnel*, XVI (1969), nr. 2, p. 237—243.

★

150 DIMIU CLAUDIA: *Criterii şi modalităţi de abordare a artei actorului în cronica dramatică din perioada interbelică*. XVIII (1971), nr. 2, p. 183—188.
151 MANCAŞ, MIRCEA: *Tudor Arghezi, cronicar teatral*, XVI (1969), nr. 1, p. 59—66.
152 COSTA-FORU, ANCA: *Ion C. Bacalbaşa şi teatrul*, III (1956), nr. 3—4, p. 233—241.
153 POPA, MIRCEA: *Ilarie Chendi şi problemele teatrului*, XVI (1969), nr. 1, p. 67—77.
154 FRODA, SCARLAT: *Al. Davila — critic teatral*, V (1958), nr. 1, p. 199—209.
155 ALTERESCU, SIMION: *Al. Davila, mentor al teatrului modern român*, XV (1968), nr. 2, p. 116.
156 ŢOPA, LILIANA: *Mihail Dragomirescu şi estetica teatrului*, XIX (1972), nr. 1, p. 13—19.
157 FRODA, SCARLAT: *În legătură cu activitatea lui G. Ibrăileanu la Teatrul Naţional din Iaşi* <Notă>, III (1956), nr. 1—2, p. 350—354.
158 ALTERESCU, SIMION: *N. Iorga şi viziunea critic-istorică asupra teatrului*, XIX (1972), nr. 2, p. 131—136.
159 CAZABAN, ION: *Iosif Nădejde şi funcţia educativă a teatrului*, XIX (1972), nr. 1, p. 51—54.
160 BALOTĂ, NICOLAE: *Estetica teatrală a lui Camil Petrescu*, XII (1965), nr. 2, p. 103—111.
161 NICOARĂ, EUGEN: *Camil Petrescu — teoretician al teatrului*, XVIII (1971), nr. 2, p. 177—181.
162 MANCAŞ, MIRCEA: *Victor Ion Popa, omul de teatru — 20 de ani de la moartea sa*, XIII (1966), nr. 2, p. 119—127.
163 CAZABAN ION: *Proiectele lui Ion Sava: de la Teatrul de vedenii la Teatrul rotund*, XVII (1970), nr. 1, p. 21—31.
164 CAZABAN, ION: *Ion Sava şi limitele reprezentabilului*, XVIII (1971), nr. 1, p. 77—83.
165 FLEGONT, OLGA: *Tudor Vianu estetician al teatrului*, XV (1968), nr. 2, p. 93—99.
166 ŢOPA LILIANA: *Alice Voinescu. Dinamica eticului şi esteticului în teatru*, XX (1973), nr. 1, p. 11—17.

b) *Perioada contemporană (după 1944)*

Spectacol. Dramaturgie

167 TORNEA, FLORIN: *Drumul realismului scenic în teatrul nostru de după eliberare*, II (1955), nr. 1—2, p. 227—244.
168 COSTA-FORU, ANCA: *Scenografia originală în ultimii cincisprezece ani*, VI (1959), nr. 1, p. 137—148.
169 FLOREA, MIHAI: *Eroi şi interpreţi în piese ce oglindesc lupta dusă de P.C.R. în ilegalitate*, VIII (1961), nr. 1, p. 131—148.
170 FLOREA, MIHAI: *Noi interpretări scenice ale textelor lui I. L. Caragiale* <Notă>, XIV (1967), nr. 2, p. 119—123.
171 FLEGONT, OLGA: *Unele probleme ale rostirii cuvîntului în arta interpretativă contemporană*, VII (1970), nr. 1, p. 191—202.
172 DIMIU, MIHAI: *« Locul scenic » în spectacolul românesc contemporan*, XVIII (1971), nr. 2, p. 189—193.

★

173 ALTERESCU, SIMION: *Concepţia materialistă în noua dramă istorică*, VI (1959), nr. 1, p. 123—136.
174 ALTERESCU, SIMION: *Probleme ale raportului dintre conţinut şi formă în dramaturgia contemporană*, VII (1960), nr. 1, p. 173—189.
175 FLOREA, MIHAI: *Note pe marginea cîtorva piese originale contemporane* <Notă> <Lovinescu, H: *Moartea unui artist*; Mazilu, T: *Somnoroasă aventură*; Mirodan, Al.: *Şeful sectorului suflete*; Dorian, Dorel: *Ninge la ecuator*>, XII (1965), nr. 2, p. 175—180.
176 POPESCU, ANA MARIA: *Probleme actuale ale comediei originale româneşti. Diversitate de stiluri — eroul pozitiv de comedie*, XIII (1966), nr. 2, p. 141—145.
177 POPESCU, ANA MARIA: *Etape în dezvoltarea dramaturgiei originale contemporane*, XVIII (1971), nr. 1, p. 31—37.

★

178 LOVINESCU, NADIA: *Cronologia pieselor shakespeariene reprezentate în România în perioada 1944—1964* <Notă>, XI (1964), nr. 2, p. 183—188.
179 DRIMBA, OVIDIU: *Lope de Vega şi românii. Conside-*

rații în jurul unei piese privind epoca lui Mihai Viteazul <Notă>, XII (1965), nr. 1, p. 55—59.

180 WEIMAN, ROBERT: *Shakespeare pe scena contemporană*, XV (1968), nr. 2, p. 101—105.

181 GÎTZĂ, LETIȚIA: *Molière în durata vie a teatrului românesc*, XX (1973), nr. 2, p. 109—116. (Tricentenarul Molière)

182 DIMIU, CLAUDIA: *Molière pe scenele noastre*, XX (1973), nr. 2, p. 117—127. (Tricentenarul Molière)

183 EMINESCU, ROXANA: *Gil Vicente și teatrul modern* <Notă>, XX (1973), nr. 2, p. 207—213.

Politică culturală (Publicul)

184 FLOREA, MIHAI: *Note pentru o definirie a « personalității publicului »* <Notă>, XVII (1970), nr. 2, p. 245—247.

185 CÂMPEANU, PAVEL: *Publicul de teatru. Repere taxinomice*, XVIII, (1971), nr. 2, p. 157—162.

Arhivă teatrală

186 FLOREA, MIHAI: *Note de arhivă: I. L. Caragiale* <Notă>, IV (1957), nr. 3—4, p. 353—358.

187 FRODA, SCARLAT: *Corespondența lui Vasile Alecsandri despre teatru*, IV (1957), nr. 3—4 p. 221—235.

188 FLOREA, MIHAI: *Un ziar rusesc de la 1844 despre teatrul românesc din Principate* <Notă>, VI (1959), nr. 1, p. 245.

189 FRANGA, GEORGE: *Medalii, plachete și insigne teatrale* <Notă>, IX (1962), nr. 1, p. 208—216.

190 COSTA-FORU, ANCA: *Muzeul Teatrului Național « I. L. Caragiale »* <Notă>, XII (1965), nr. 2, p. 180—182.

191 COSTINESCU, PETRE și VIORICA IONESCU-NIȘCOV: *Cîteva scrisori de la Agatha Bârsescu* <Notă>, XIV (1967), nr. 2, p. 123—130.

192 COSTA-FORU, ANCA și PAPACOSTEA DANIELOPOLU, CORNELIA: *Teatru bucureștean — 1875 în memoriile unui contemporan* <Notă>, XV (1968), nr. 1, p. 61—67.

193 ANDREESCU MARGARETA: *Turneele lui Zaharia Bîrsan în Transilvania (1906—1913)*, XV, (1968), nr. 2, p. 137—144.

194 BOERIU, ION V.: *Date noi asupra turneelor teatrale Tardini la Brașov* <Notă>, XV, (1968), nr. 2, p. 156—160.

195 BOERIU, ION V.: *Primul turneu al lui M. Pascaly la Sibiu (1868)* <Notă>, XVI (1969), nr. 1, p. 97—100.

196 FRANGA, GEORGE: *Alte scrisori inedite ale Agathei Bârsescu* <Notă>, XVI (1969), nr. 1, p. 103—105.

197 FLOREA, MIHAI: *Trei scrisori ale lui Macedonski către Direcția generală a teatrelor din România (1899)* <Notă>, XVI (1969), nr. 1, p. 101—102.

198 ANDREESCU MARGARETA: *Turnee teatrale în Muntenia și Moldova între anii 1877—1918*, XVI (1969), nr. 2, p. 225—235.

199 BOERIU, ION V.: *Trupa lui Millo la Brașov și Sibiu (1870). Ecouri din presa germană*, XVII (1970), nr. 1, p. 83—87.

200 FLOREA, MIHAI: *Arhivă teatrală C. Rădulescu-Motru, Nicolae Iorga, Cornelia Moldovanu* <Notă>, XVIII (1971), nr. 1, p. 85—87.

201 BOERIU, ION V.: *Al doilea turneu a lui M. Pascaly în Transilvania (1871). Presa germană despre reprezentațiile din Sibiu și Alba-Iulia*, XVIII (1971), nr. 2, p. 263—268.

202 CIUREA, IOAN: *Biblioteca teatrală a « Societății pentru crearea unui fond de teatru român »* din *Transilvania* <Notă>, XIX (1972), nr. 1, p. 93—95.

203 COSTA-FORU, ANCA și IULIU ENESCU: *Arhiva teatrală: « Amintirile unui artist amator »* <Enescu, Iuliu>. <Notă>, XIX (1972), nr. 1, p. 95—106.

204 POPA, MIRCEA: *« Revista teatrală » (1913—1914) cea dintîi revistă de teatru din Transilvania* <Notă>, XIX (1972), nr. 1, p. 90—93.

205 SMÂNTÂNESCU, DAN: *Contribuții documentare asupra începuturilor teatrului liric francez și italian în Țara Românească* <Notă>, XX (1973), nr. 1, p. 77—82.

206 BOERIU V. ION: *Turneele lui I. D. Ionescu la Brașov și Sibiu în anii 1872—1873*, XX, (1973), nr. 1, p. 83—88.

III. RECENZII. NOTE BIBLIOGRAFICE. BIBLIOGRAFII *

207 *Anatomy of an Illusion Studies in the Nineteenth Century Scene Design, Lectures of the Fourth International Congres of Theatre Research*. Amsterdam 1965. Amsterdam 1969, (Anca Costa-Foru) XVII (1970), nr. 2, p. 255—256.

208 BARBU, N.: *Matei Millo*, București, 1963 (Ana Maria Popescu), XI (1965), nr. 2, p. 209—210.

209 BARTOŠ, JAR și a.: *Dějiny Českého Divadla*, Praha, 1969, <*Istoria teatrului ceh*> (Tr. Ionescu-Nișcov), XIX (1972), nr. 2, p. 232—233.

210 BĂLEANU, ANDREI: *Realism și metaforă în teatru*, București, 1965 (Margareta Andreescu), XIV (1967), nr. 1, 74—76.

211 BERLOGEA, ILEANA: *Teatrul medieval european*, București, 1970 (Liliana Țopa), XVIII, (1971), nr. 1, p. 119—120.

212 BERLOGEA, ILEANA: *Agata Bîrsescu*, București, 1972, (C. Paraschivescu), XX (1973), nr. 2, p. 243—244.

213 BRAULICH HEINRICH: *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*, Berlin, 1969 (Margareta Andreescu), XVII (1970), nr. 2, p. 256—258.

214 BRĂDĂȚEANU, VIRGIL: *Sonia Cluceru*, București, 1963 (Ana Maria Popescu), XI (1964), nr. 2, p. 210—211.

215 BRĂDĂȚEANU, VIRGIL: *Drama istorică națională*, București, 1966 (Anca Costa-Foru), XIV (1967), nr. 2, p. 149—150.

216 BRĂDĂȚEANU, VIRGIL: *C. I. Nottara*, București, 1966 (Lucian Ștefănescu), XV (1968), nr. 1, p. 87.

217 BUMBEȘTI, VICTOR: *Aristide Demetriade*, București, 1957 (Lila Nădejde), VI (1959), nr. 1, p. 259—261.

218 BUMBEȘTI, VICTOR: *Paul Gusty*, București, 1964 (Lila Elian), XIII (1966), nr. 2, p. 172—174.

219 CARANDINO N.: *De la « Electra » la « Dama cu camelii ». Itinerar patetic*, București, 1971 (Claudia Dimiu), XIX (1972), nr. 1, p. 116.

220 *Centenarul Societății pentru crearea unui fond de teatru român*, Oradea, 1970 (C. Paraschivescu), XX (1973), nr. 2, p. 244—245.

221 ČERNI, FRANTIŠEK și a.: *Dějny Českého divadla — I* <*Istoria teatrului ceh I*>, Praha, 1968 (Sanda Apostolescu), XVI (1969), nr. 2, p. 265—266.

222 *Cîteva considerații pe marginea unor monografii de artiști* (Mihai Florea), VII (1960), nr. 1, p. 263—268.

223 *Edward Gordon Craig în interpretarea lui Denis Bablet* <*BABLET, DENIS: Edward Gordon Craig*, Paris, 1962> (Lila Elian), XIII (1966), nr. 2, p. 170—172.

224 DEJEAN, JEAN-LUC: *Le théâtre français d'aujourd'hui*, Paris, 1971 (Roxana Eminescu), XIX (1972), nr. 2, p. 234.

225 EMINESCU, MIHAI: *Scrieri de critică teatrală — Studiu introductiv de Ion V. Boeriu*, Cluj, 1972 (C. Paraschivescu), XX (1973), nr. 2, p. 245—246.

226 *Enciclopedia teatrală sovietică* <*Teatralnaia ențiklopedia*, Moscova 1961—1964. Vol. I—III> (Horia Deleanu), XI (1964), nr. 2, p. 216—219.

227 FILOTTI, MARIA: *Am ales teatrul*, București, 1961 (Costa-Foru Anca), IX (1962), nr. 2, p. 430—432.

228 FLOREA, MIHAI: *Eufrosina Popescu*, București, 1964 (Letiția Gitză) XII (1965), nr. 1, p. 89—90.

229 FLOREA, MIHAI: *Scurtă istorie a teatrului românesc*, București, 1970, (Ana-Maria Popescu), XVIII (1971), nr. 2, p. 289.

230 GHEORGHIU, OCTAVIAN: *Teatru antic grec și latin*, București, 1970 (Maria Columb), XVIII (1971), nr. 1, p. 117—118.

231 MANOLESCU, ION: *Amintiri*, București, 1962 (Mihai Florea), X (1963), nr. 1, p. 259—261.

232 <MASSOFF, IOAN>: *Eminescu și teatrul* (I. Cazaban), XII (1965), nr. 2, p. 185—186.

233 MASSOFF, IOAN: *Teatrul românesc. Privire istorică, vol. III. Teatrul din București în perioada 1877—1901*, București, 1969 (Claudia Dimiu), XVIII (1971), nr. 1, p. 118—119.

234 MASSOFF, IOAN, GHEORGHE NENIȘOR: *Maria*

* n=note bibliografice

Ventura, Bucureşti, 1966 (Anca Costa-Foru), XIV (1967), nr. 1, p. 71—72.
235 *O nouă metodologie în cercetarea teatrului contemporan. (Les voies de la création théâtrale*, 2 vol., Paris, 1970) (Gîtză Letiţia), XVIII (1971), nr. 2, p. 285—289.
236 MEYERHOLD, VS.: *Le théâtre théâtral.* <Paris> 1963. (Horia Deleanu), XIII (1966), nr. 1, p. 95—98.
237 *Pagini din istoria gîndirii teatrale româneşti.* (Texte alese prefaţă şi note de Ileana Berlogea şi George Munteanu), Bucureşti, 1972 (Mihai Florea), XX (1973), nr. 1, p. 95.
238 PASCADI, ION: *Idealul şi valoarea estetică*, Bucureşti, 1966 (Ana Maria Popescu), XIV (1967), nr. 2, p. 151—152.
239 POPOVICI, AL.: *Costache Antoniu*, Bucureşti, 1964 (Ana Maria Popescu), XI (1964) nr. 2, p. 211—212.
240 *Unele probleme ale dramaturgiei contemporane şi ale spectacolului modern în « Theater heute » nr. 1—5/1966* (Margareta Andreescu), XIII (1966), nr. 2, p. 174—176.
241 RUIZ RAMON, FRANCISCO: *Historia del teatro español, 2. siglo* XX, Madrid, 1971 (Roxana Eminescu), XIX (1972), nr. 2, p. 234—235.
242 SABRI ESAT SIYAVUSGIL: *Karagös — its history, its characters, its mystical and satirical spirit.* Istanbul, 1961 (Anca Costa-Foru), X (1963), nr. 1, p. 253—257.
243 M. S. SCEPKIN, *întemeietorul artei scenice realiste ruse* (Recenzia volumelor: Mihail Semionovici Scepkin, Însemnări, scrisori. Contemporanii despre M. S. Scepkin, Moscova, 1952) (Margareta Bărbuţă) I (1954) nr. 1—2, p. 248—252.
244 SILVESTRU, VALENTIN: *Jules Cazaban*, Bucureşti, 1964 (Letiţia Gîtză), XII (1965), nr. 1, p. 90—91.
245 SILVESTRU, VALENTIN: *Personajul în teatru*, Bucureşti, 1968 (Ana Maria Popescu), XIV (1967), nr. 1, p. 72—74.
246 SILVESTRU, VALENTIN: *Spectacole în cerneală*, Bucureşti, 1972 (Ana Maria Popescu), XX (1973), nr. 1, p. 96.
247 SOUTHERN, RICHARD: *The Seven Ages of the Theatre <Cele şapte vîrste ale teatrului>* London, 1964 (S. Alterescu), XIII (1966), nr. 2, p. 167—170.
248 *Magyar szinháztörtenet <Istoria teatrului maghiar>* Budapesta, 1962 (Anna Naghy), X (1963), nr. 2, p. 534—535.
249 ŞOIMARU, TUDOR: *Grigore Manolescu*, Bucureşti, 1960 (Lila Nădejde), VIII (1961), nr. 2, p. 509—510.
250 *Teatrul modern* (II). *După al doilea război mondial <Théâtre moderne (II)... Depuis la deuxième guerre mondiale>* Paris, 1967 (Lucian Ştefănescu), XV (1968, nr. 2, p. 169—171.
251 VASILIU, MIHAI: *Tony Bulandra. Cuvînt introductiv de Lucia Sturdza Bulandra*, Bucureşti, 1961 (M. Florea), IX (1962), nr. 1, p. 251—252.
252 ZARIAN, RUBEN: *Adamian*, I—II. Erevan, 1960—1961 (Vlad Bănăţeanu), IV (1962), nr. 2, p. 413—417.

★

Bibliografie. Cărţi. Reviste

253 XI (1964) nr. 2, p. 225.
254 XVII (1970), nr. 1, p. 123—131.
255 XVII (1970), nr. 2, p. 263.
256 XVIII (1971), nr. 1, p. 125.
257 XVIII (1971), nr. 2, p. 303 (Claudia Dimiu).
258 XIX (1972), nr. 1, p. 125 (Claudia Dimiu).
259 XIX (1972), nr. 2, p. 237—238 (Claudia Dimiu).
260 XX (1973), nr. 2, p. 257 (Ion Cazaban).

IV. CRONICA

a) *Viaţa teatrală. Teatru-Teatrologie*

261 XVII (1970), nr. 1, p. 105—108 (Liliana Ţopa).
262 XVII (1970), nr. 2, p. 249—250 (Liliana Ţopa).

★

263 XVIII (1971), nr. 1, p. 101—105 (Liliana Ţopa).
264 XVIII (1971), nr. 2, p. 275—278 (Liliana Ţopa).
265 XIX (1972) nr. 2, p. 220—221 (Claudia Dimiu).
266 XX (1973) nr. 2, p. 233—235 (Medeea Ionescu).

b) *Dezbateri, sesiuni, simpozioane*

267 Dezbaterile privind macheta volumului I al tratatului *Istoria teatrului în România*, IX (1962), nr. 1, p. 229—233.
268 <Sesiunea ştiinţifică a Institutului de artă teatrală « I. L. Caragiale »>, XII (1965), nr. 1, p. 93—94.

★

269 <Simpozionul Internaţional de teatru de la Tokio>, XI (1964), nr. 1, p. 111.
270 <Trei intîlniri internaţionale ale cercetătorilor din domeniul teatrului la Budapesta. Septembrie 1967:
1) Conferinţa Comitetului de cercetări teatrale din Europa centrală şi orientală.
2) Al VIII-lea Congres internaţional al bibliotecilor şi muzeelor de artă a spectacolului.
3) Congresul al V-lea al Federaţiei Internaţionale de Cercetări teatrale>, XV (1968), nr. 1, p. 75—78.
271 <Simpozionul de la Viena: Teatrul teatral — originile sale şi evoluţia sa pînă în zilele noastre>, XVI (1969), nr. 1, p. 111—114.

c) *Călătorii şi oaspeţi*

272 Călătorie de informare la Moscova şi Leningrad (Lelia Nădejde), VIII (1961), nr. 2, p. 518—519.
273 <Vizita tov. Simion Alterescu la Budapesta la Institutul de cercetări teatrale>, XII (1965), nr. 1, p. 93.

★

274 <Vizita Prof. G. N. Boiadgiev din URSS, în 1963>, XI (1964), nr. 1, p. 111.
275 <Eva Sokupova, directoarea Institutului cehoslovac de teatru din Praga, în vizită la Bucureşti>, XII (1965), nr. 1, p. 93.

d) *Necroloage*

276 *Ion Breazu*, V (1958), nr. 1, <p. 283>.
277 Victor Eftimiu (1889—1972): *Miracolul fiinţei care a fost* de Radu Popescu, XIX (1972), nr. 2, p. 219—220.
278 *George Vraca* de Mihai Florea, XI (1964), nr. 1, p. 117.

B. MUZICA

I. GENERALITĂŢI. METODOLOGIA MUZICOLOGIEI

279 VOICANA, MIRCEA: *Probleme ale comparatismului muzical contemporan*, XVII (1970), nr. 2, p. 187—193.
280 VOICANA, MIRCEA, ELENA ZOTTOVICEANU, CLEMANSA FIRCA: *Mutaţii conceptuale în muzicologia românească contemporană (Note pentru o sinteză asupra gîndirii muzicale şi literaturii muzicologice actuale)*, XVIII (1971), nr. 1, p. 5—29.

II. TEORIA ŞI ESTETICA MUZICII. ACUSTICĂ

281 FIRCA, GHEORGHE: *Gîndirea istorică a lui Constantin Brăiloiu*, XII (1965), nr. 2, p. 123—140.
282 FIRCA, GHEORGHE: *Rezonanţe tîrzii ale artei wagneriene*, XV (1968), nr. 1, p. 27—33.
283 TĂUTU, PETRE: *« Anotimpurile ». Note despre timpul şi cosmosul barocului*, XVI (1969), nr. 1, p. 29—32.
284 FIRCA, CLEMANSA: *Rezonanţe ale esteticii expresioniste în creaţia muzicală românească*, XVII (1970), nr. 2, p. 179—188.
285 VOICANA, MIRCEA: *Plastică şi culoare în orizontul estetic al lui George Enescu*, XVIII (1971), nr. 2, p. 195—199.
286 JALOBEANU, ANCA: *Preliminarii la cunoaşterea « sistemului muzical » al lui Dimitrie Cuclin*, XVIII (1971), nr. 2, p. 201—208.
287 FIRCA, CLEMANSA LILIANA: *Modalităţi artistice inedite generatoare de noi forme de expresie în muzică. Consideraţii generale*, XIX (1972), nr. 1, p. 27—31.

288 FIRCA, CLEMANSA LILIANA: *Rezonanțe ale esteticii expresionismului în creația muzicală românească [II]*, XX (1973), nr. 1, p. 3—10.
289 JALOBEANU, ANCA: *Logica voinței formatoare în estetica lui Dimitrie Cuclin*, XX (1973), nr. 1, p. 27—31.
290 MANOLE, OVIDIU: *Noi ipostaze ale cvartei mărite în spațiul sonor cromatic (I)*, XX (1973), nr. 2, p. 181—197.

III. ISTORIA MUZICII

a) *Creație*

291 V<OINESCU> T<EODORA>: *Manuscrise ale lui Anton Pann în Biblioteca Mănăstirii Tismana* <Notă>, I (1954) nr. 1—2, p. 218—219.
292 BREZIANU, BARBU: *Două liduri necunoscute în opera lui George Enescu* <Notă>, II (1955), nr. 3—4, p. 390—397.
293 TUDOR, ANDREI: *Opera lui George Enescu și problemele folclorului în creația muzicală*, III (1956), nr. 3—4, p. 245—254.
294 NĂDEJDE, LILA: *Stan Golestan și cîntecul popular ca izvor de inspirație în muzică* <Notă>, III (1956), nr. 3—4. p. 307—309.
295 RĂDULESCU, MIHAI: *Noua creație românească de operă*, V (1958), nr. 2, p. 149—157.
296 ZOTTOVICEANU, ELENA: *Prima simfonie românească*, V (1958), nr. 2, p. 159—166.
297 RĂDULESCU, MIHAI: *Pe marginea unui manuscris de Louis Wiest* <Notă>, V (1958), nr. 2, p. 192—197.
298 BREZIANU, BARBU: *O lucrare necunoscută — pe motive românești — de Max Bruch*, V (1958), nr. 2, p. 197—201.
299 TUDOR, ANDREI: *Aspecte noi în creația simfonică românească contemporană*, VI (1959), nr. 1, p. 187—199.
300 TUDOR, ANDREI: *Un carnet de schițe al lui Richard Strauss* <Notă>, VI (1959), nr. 1, p. 246—248.
301 FONI, FERNANDA: *Un cvartet inedit de Constantin Dimitrescu* <Notă>, VI (1959), nr. 1, p. 248—253.
302 ZOTTOVICEANU, ELENA: *Inspirația folclorică trăsătură esențială a creației românești pentru pian*, VI (1959), nr. 2, p. 213—226.
303 FONI, FERNANDA: *Patru sonate inedite de M. Cohen-Linaru* <Notă>, VII (1960), nr. 2, p. 220—226.
304 HOFFMAN, ALFRED: *Tematica nouă și întruchiparea ei în lucrările muzicale actuale*, VIII (1961), nr. 1, p. 173—183.
305 ZOTTOVICEANU, ELENA: *Considerații asupra vechilor cîntece revoluționare ale proletariatului nostru*, VIII (1961), nr. 1, p. 185—199.
306 NICULESCU, ȘTEFAN: *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu*, VIII (1961), nr. 2, p. 417—430.
307 NICULESCU ȘTEFAN: *Octetul de coarde de George Enescu*, IX (1962), nr. 1, p. 155—178.
308 NICULESCU, ȘTEFAN: *Creația de cîntece a lui Mihail Jora*, IX (1962), nr. 2, p. 385—409.
309 ZOTTOVICEANU, ELENA: *Privire asupra noii creații românești pentru pian*, X (1963), nr. 1, p. 149—157.
310 FONI, FERNANDA: *Apariția formelor instrumentale și de cameră în arta muzicală românească*, X (1963), nr. 2, p. 361—378.
311 TOMESCU, VASILE: *Aspecte ale muzicii vocal-simfonice românești*, XI (1964), nr. 1, p. 71—85.
312 BERGER, WILHELM: *Direcții și stiluri în muzica românească de cameră*, XI (1964), nr. 2, p. 143—155.
313 BRUMARU, ADA: *Aspecte ale liricii eminesciene în creația compozitorilor contemporani*, XI (1964), nr. 2, p. 157—174.
314 FIRCA, LILIANA: *Trăsături stilistice în muzica de pian a lui George Enescu*, XII (1965), nr. 1, p. 39—54.
315 COSTINESCU, GHEORGHE: *Cvintetul pentru două viori, violă, violoncel și pian în la minor op. 29 de George Enescu, expresie a cristalizării stilului de maturitate al compozitorului*, XII (1965), nr. 2, p. 141—155.
316 SAVA, STELA: *Trezvon-ul slav de la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România (mss. slave nr. 771 și 772)* <Notă>, XIV (1967), nr. 1, p. 59—69.
317 FONI, FERNANDA: *Trei lucrări inedite ale lui Theodor Fuchs* <Notă>, XIV (1967), nr. 2, p. 135—145.
318 FIRCA, CLEMANSA: *Principii și perspective ale arhitectonicii muzicale la Leoš Janáček*, XVI (1969), nr. 1, p. 23—27.
319 BUCUR, SEBASTIAN BARBU: *Cîntece pe versuri de Costache Conachi*, XVI (1969), nr. 1, p. 79—97.
320 STIHI-BOOS, CONSTANTIN: *Muzica românească cu program în secolul al XIX-lea. Considerații preliminare*, XVII (1970), nr. 1, p. 51—56.
321 FIRCA, GHEORGHE: *Excurs stilistic în opera lui Zeno Vancea*, XVIII (1971), nr. 2, p. 209—213.
322 CATRINA, CONSTANTIN și MIHAI MANOLACHE: *Muzica psaltică românească în Biblioteca Muzeului din Scheii-Brașovului*, XIX (1972), nr. 1, p. 37—44.
323 DOLINESCU, ELISABETA: *Creația corală de masă a lui Sabin V. Drăgoi*, XX (1973), nr. 2, p. 173—179.

b) *Interpretare*

324 RĂDULESCU, MIHAI: *George Enescu — violonist*, IV (1957), nr. 3—4, p. 257—272.
325 HOFFMAN, ALFRED: *Un mare interpret român al muzicii lui Chopin: Dinu Lipatti*, VII (1960), nr. 2, p. 109—120.
326 HOFFMAN, ALFRED: *Interpretări variate ale concertului nr. 1 de Franz Liszt*, IX (1962), nr. 2, p. 369—384.
327 HOFFMAN, ALFRED: *Stiluri dirijorale: George Georgescu*, XII (1965), nr. 1, p. 27—36 + Discografie p. 37—38.
328 TOMA-ZOICAȘ, LIGIA: *Contribuții la cunoașterea artei interpretative a lui George Enescu. Enescu la Cluj în perioada 1920—1940* <Notă>, XII (1965), nr. 1, p. 77—84.
329 DOLINESCU, ELISABETA: *Teodor T. Burada, violonist*, XVII (1970), nr. 2, p. 225—231.
330 PERIS CHEREJI, TEREZA: *Traian Grozăvescu pe scena teatrului maghiar din Cluj* <Notă>, XX (1973), nr. 2, p. 227—231.

c) *Critică muzicală, muzicologie*

331 VOICANA, MIRCEA: *Cezar Bolliac și contribuția lui la începuturile criticii muzicale românești*, X (1963), nr. 1, p. 159—178.
332 HOFFMAN, ALFRED și MIRCEA VOICANA: *Douăzeci de ani de muzicologie românească 1944—1964*, XI (1964), nr. 1, p. 49—69.
333 FONI, FERNANDA: *Date noi privind activitatea de critic muzical a lui Dinu Lipatti* <Notă>, XII (1965), nr. 2, p. 164—172.
334 FIRCA, LILIANA: *Tradiții de cercetare în istoriografia românească* (Muzicologie), XIII (1966), nr. 2, p. 107—118.
335 ZOTTOVICEANU, ELENA: *Nicolae Iorga despre muzica românească*, XIII (1966), nr. 2, p. 147—151.
336 VOICANA, MIRCEA: *Critica muzicală bucureșteană în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Considerațiuni sintetice*, XIV (1967), nr. 1, p. 35—43.
337 STAICOVICI, IANCA: *George Enescu în lumina cronicilor lui Eduard Caudella* <Notă>, XX (1973), nr. 1, p. 88—93.
338 FIRCA, CLEMANSA-LILIANA: *Tragedia lirică « Oedip » de George Enescu în opinia criticii muzicale mondiale — cu referire la turneele Operei române*, XX (1973), nr. 2, p. 155—165.

d) *Viața muzicală; instituții*

339 TUDOR, ANDREI: *Caracterul de masă al vieții și creației muzicale după 23 August*, I (1954), nr. 1—2, p. 193—204.
340 SAVA, STELA: *Însemnări privitoare la condiția socială a lăutarilor la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea* <Notă>. I (1954), nr. 1—2, p. 234—236.
341 S<AVA>, S<TELA>: *Documente privitoare la relațiile muzicale româno-ruse. « Despre școala arhimandritului Visarion »* <Notă>, I (1954), nr. 1—2, p. 236—238.
342 MISSIR, N.: *Concertele lui Franz Liszt la Iași* <Notă>, I (1954), nr. 1—2, p. 239—240.
343 MUSICESCU, M. A. și N. MISSIR: *Eduard Wachman și începuturile concertelor simfonice la București*, I (1954), nr. 3—4, p. 217—232.
344 TUDOR, ANDREI: *Eduard Caudela și teatrul liric*

românesc, II (1955), nr. 1—2, p. 277—290.
345 MUSICESCU, M. A.: *Relațiile asupra muzicii de curte și muzicii țărănești în « Geschichte des Transalpinischen Daciens » de F. I. Sulzer*, II (1955), nr. 1—2, p. 291—304.
346 NĂDEJDE, L.: *De la Horul Stabului Oștirii la conservatorul din București*, II (1955), nr. 3—4, p. 313—321.
347 FONI, FERNANDA: *Prime audiții de muzică rusă în concertele simfonice din București* <Notă>, II (1955), nr. 3—4, p. 384—390.
348 FONI, FERNANDA: *Concertele simfonice în perioada 1906—1920, sub conducerea lui Dimitrie Dinicu*, III (1956), nr. 3—4, p. 255—270.
349 FONI, FERNANDA și ANDREI TUDOR: *Concertele lui George Enescu cu orchestra simfonică a Ministerului Instrucțiunii*, IV (1957), nr. 1—2, p. 321—327.
350 NĂDEJDE, LELIA: *Alexandru Flechtenmacher, primul director al Conservatorului de muzică și declamație din București*, IV (1957), nr. 3—4, p. 273—281.
351 FONI, FERNANDA: *Rolul lui Gavril Musicescu în dezvoltarea artei corale românești*, VII (1960), nr. 1, p. 217—232.
352 ZOTTOVICEANU, ELENA: *Din activitatea muzicală a primelor cluburi muncitorești* <Notă>. VII (1960), nr. 2, p. 218—220.
353 ȘERBAN, C.: *Despre vătășia lăutarilor din Țara Românească în secolul al XVIII-lea*, VII (1960), nr. 2, p. 226—228.
354 MISSIR, NICOLAE: *150 de ani de la nașterea lui Liszt. Turneul de concerte întreprins de Franz Liszt în 1846—1847*, VIII (1961), nr. 2, p. 490—504.
355 VOICANA, MIRCEA: *Condițiile și etapele constituirii societății muzicale « George Enescu » de la Iași* <Notă>, X (1963), nr. 2, p. 510—519.
356 SMÎNTÎNESCU, DAN: *Noi contribuții privitoare la desființarea vremelnică a Conservatorului din Iași în octombrie 1875* <Notă>, XII (1965), nr. 2, p. 172—175.
357 PĂLTĂNEA, PAUL: *Un teatru de operă italian la Galați între anii 1853—1857* <Notă>, XIII (1966), nr. 2, p. 159—163.
358 SAVA, STELLA: *Un proces și o nuntă cu lăutari pe vremea lui Vodă Nicolae Mavrogheni* <Notă>, XIV (1967), nr. 2, p. 146—148.
359 ZOTTOVICEANU, ELENA: *Două decenii de teatru liric românesc pe scenele bucureștene*, XV (1968), nr. 1, p. 13—26.
360 ZINVELIU-DONEA, GETTA: *Corespondența mureșienilor, oglindă a luptei pentru o cultură și artă muzicală națională* <Notă>, XVI (1969), nr. 2, p. 255—261.
361 ALEXANDRESCU, LUCIA și CĂPLESCU BRÂNDUȘA: *Cîntecul românesc la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea în sprijinul ideii de unitate politică*, XVIII (1970), nr. 1, p. 57—61.
362 COSMA, VIOREL: *Contribuții privitoare la pătrunderea creației lui Beethoven în țările române (secolul al XIX-lea)*, XVII (1970), nr. 2, p. 213—223.
363 TOMESCU, VASILE: *Permanențe și înnoiri în cultura muzicală românească*, XVIII (1971), nr. 1, p. 39—46.

e) *Personalități*

364 Cuvîntarea academicianului G. Oprescu în ședința secției de știință a limbii, literatură și artă a Academiei R.S.R. cu ocazia morții maestrului George Enescu, II (1955), nr. 1—2, p. 11—12.
365 SĂVULESCU, TRAIAN: *George Enescu*, II (1955), nr. 3—4, p. 11—18.
366 JORA, MIHAIL: *George Enescu, întemeietor de școală muzicală românească*, II (1955), nr. 3—4, p. 19—26.
367 JORA, MIHAIL: *George Enescu, omul, și concepția lui despre om*, IV (1957), nr. 1—2, p. 309—320.
368 ZOTTOVICEANU, ELENA: *Două scrisori inedite ale lui D. G. Kiriac* <Notă>, VI (1959), nr. 1, p. 254—256.
369 MISSIR, NICOLAE: *O scrisoare necunoscută a lui Béla Bartók adresată lui D. G. Kiriac*, VI (1959), nr. 2, p. 271—273.
370 MISSIR, NICOLAE: *George Enescu și Eduard Caudella* <Notă>, VII (1960), nr. 1, p. 233—239.
371 FONI, FERNANDA: *Un pionier al muzicii de cameră românești: Constantin Dimitrescu* <Notă>, VIII (1961), nr. 1, p. 233—246.
372 ZOTTOVICEANU, ELENA: *Date noi despre anii de studiu ai lui George Enescu la Paris*, XI (1964), nr. 2, p. 175—181.
373 NAGHIU, IOSIF: *Augustin Bena (1880—1962)* <Notă>, XII (1965), nr. 1, p. 84—85.
374 VANCEA, ZENO: *Opera muzicală a lui Paul Constantinescu*, XIII (1966), nr. 1, p. 59—76.
375 ALEXANDRESCU, LUCIA: *Aspecte din activitatea muzicală a lui D. G. Kiriac*, XIII (1966), nr. 2, p. 153—158.
376 BIROU, VENTURIA: *Un prieten al lui Eminescu, violonistul Thomiță Micheru la Timișoara* <Notă>, XIII, (1966), nr. 2, p. 163—165.
377 VOICANA, MIRCEA: *Un coleg vienez al lui Enescu: Zemlinsky*, XIV (1967), nr. 2, p. 99—105.
378 HOFFMAN, ALFRED: *Corespondența Enescu-Honegger despre muzică* <Notă>, XIV (1967), nr. 2, p. 132—135.
379 OTT, GÜNTHER: *Henri Nouveau (1901—1959) muzician, pictor și scriitor din Brașov* <Notă>, XV (1968), nr. 2, p. 155—156.
380 ANDRICU, MIHAIL: *Debussy*, XVI (1969), nr. 1, p. 19—22.
381 CĂPLESCU, BRÂNDUȘA: *Tiberiu Brediceanu (Medalion)*, XVI (1969), nr. 2, p. 245—248.
382 VOICANA, MIRCEA: *Interesul pentru muzică și teatru. La moartea profesorului George Oprescu*, XVII (1970), nr. 1, p. 3—12.
383 DOLINESCU, ELISABETA: *Sabin V. Drăgoi*, XVIII (1970), nr. 1, p. 39—50.
384 POPESCU-DEVESELU, VLADIMIR: *George Enacovici (Medalion)*, XVII (1970), nr. 2, p. 233—238.
385 VANCEA, ZENO: *Mihail Jora* (1891—1971), XVIII (1971), nr. 2, p. 131—135.
386 FIRCA, GHEORGHE: *Gavriil Musicescu: Un clasic*, XIX (1972), nr. 2, p. 145—147.

IV. FOLCLORISTICĂ, ETNOMUZICOLOGIE

387 FONI, FERNANDA: *Gavril Muzicescu despre cîntecul popular*, V (1958), nr. 1, p. 213—225.
388 COMIȘEL, EMILIA: *Elemente comune în folclorul muzical al popoarelor sud-est europene. Structura arhitectonică a cîntecului propriu-zis*, XV (1968), nr. 2, p. 117—127.
389 COSMA, VIOREL: *Bartók și începuturile culegerilor de folclor românesc. Pe marginea unor documente inedite*, XVIII (1971), nr. 2, p. 239—251.
390 CIOBANU, GH.: *Contribuții la cunoașterea culturii muzicale românești. I Geneza muzicii populare românești*, XIX (1972), nr. 2, p. 137—144.
391 DOLINESCU, ELISABETA: *Importanța creațiilor muzicale orășenești din tipărituri, pentru cunoașterea folclorului*, XIX (1972), nr. 2, p. 161—174.

V. SOCIOLOGIE, PSIHOLOGIE, PEDAGOGIE

392 ZOTTOVICEANU, ELENA: *George Ștefănescu profesor de cînt* <Notă>, IX (1962), nr. 1, p. 217—227.
393 ALEXANDRESCU, LUCIA: *Din activitatea pedagogică a lui D. G. Kiriac*, XV (1968), nr. 1, p. 35—45.
394 POPESCU-DEVESELU, VLADIMIR: *Unele aspecte ale activității pedagogice a lui George Ștephănescu*, XVI (1969), nr. 2, p. 249—253.
395 JALOBEANU, ANCA: *Un moment din dialectica învățămîntului muzical românesc*, XVII (1970), nr. 1, p. 63—66.
396 DOLINESCU, ELISABETA: *Constantin Dimitrescu pedagog muzical*, XVIII (1971), nr. 1, p. 94—100.
397 ALEXANDRESCU, LUCIA și POPESCU-DEVESELU VLADIMIR: *Probleme actuale ale publicului muzical*, XVIII (1971), nr. 2, p. 215—222.
398 STIHI-BOOS, CONSTANTIN: *Aspecte ale receptării și analizării muzicii și a situației compozitorului la Thomas Mann, Franz Werfel și Romain Rolland*, XX (1973), nr. 1, 69—74.
399 POPESCU-DEVESELU, VLADIMIR: *George Enescu la cursurile de vară de la Siena*, XX (1973), nr. 2, p. 167—172.
400 STIHI-BOOS, CONSTANTIN: *Situația compozitorului și unele aspecte ale receptării muzicii în scrierile lui Honoré de Balzac* <Notă>, XX (1973), nr. 2, p. 215—218.

VI. RECENZII ŞI NOTE BIBLIOGRAFICE* BIBLIOGRAFIE. DISCOGRAFIE

401 ALEXANDRESCU, ROMEO: *Spicuiri critice din trecut*, Bucureşti, 1970 (E. Dolinescu), XVIII (1971), nr. 1, p. 120—121.

402 ALEXANDRU, TIBERIU: *Armonie şi polifonie în cîntecul popular românesc* în *Muzica*, Bucureşti, IX (1959), 3, 10, 12 şi X (1960), 3, 9, 10 (Ştefan Niculescu), VIII (1961), nr. 1, p. 248—250.

403 BALLIF, CLAUDE: *Berlioz*, Paris, 1968 (Clemansa-Liliana Firca), XX (1973), nr. 2, p. 248—250.

404 BARTHOU, LOUIS: *Viaţa de dragoste a lui Richard Wagner*, Bucureşti 1969 (Constantin Stihi-Boos), XVII (1970), nr. 1, p. 118—119.

405 BĂLAN, THEODOR: *Chopin, poetul pianului*, Bucureşti, 1968 (Elisabeta Dolinescu), XVI (1969), nr. 2, p. 269—270.

406 BREAZUL, GEORGE: *Pagini din istoria muzicii româneşti*, Bucureşti, 1966 (Fernanda Foni), XV (1968), nr. 1, p. 83—86.

407 BUCHNER, DR. ALEXANDR: *Oskar Nedbal. Soupis pozůstalosti*, Zpracoval..., Praga, vol. I, 1964, vol. II, 1968 (n) (Elena Zottoviceanu), XVII (1970), nr. 1, p. 127.

408 BREAZUL, GEORGE: *Pagini din istoria muzicii româneşti*, Bucureşti, 1966 (Elisabeta Dolinescu), XVII (1970), nr. 2, p. 258.

409 BREAZUL, GEORGE: *Gavril Musicescu, Schiţă monografică*, Bucureşti, 1962 (Fernanda Foni), XI (1964), nr. 2, p. 214—216.

410 BREAZUL, GEORGE: *Contribuţii la cunoaşterea învăţămîntului muzical la începutul secolului al XIX-lea* în *Muzica*, XI, 1961 nr. 3, p. 30—33 (M. Voicana), IX (1962), nr. 2, p. 426—427.

411 BREAZUL, GEORGE: *Noi date despre trecutul muzicii noastre* în *Muzica*, Bucureşti, XI (1961) nr. 7, p. 27—30 (M. Voicana), IX (1962), nr. 2, p. 427—428.

412 BERGER, WILHELM GEORG: *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Bucureşti, 1965 (Fernanda Foni), XIV (1967), nr. 1, p. 77—79.

413 BENTOIU, PASCAL: *Imagine şi sens. Eseu asupra fenomenului muzical*, Bucureşti, 1971 (Anca Jaboleanu), XIX (1972), nr. 2, p. 231—232.

414 BELOIU, NICOLAE: *Opera radiofonică «Jertfirea Ifigeniei» de Pascal Bentoiu*, în *Muzica*, Bucureşti, XIX, 1969, nr. 4, aprilie (n) (Vl. Popescu-Deveselu), XVII (1970), nr. 1, p. 127.

415 *Beethoven văzut de contemporani, Scrisori, memorii etc. reunite şi editate de J. G. Prod'homme*. Bucureşti 1970. Traducere din lb. franceză de Theodor Bălan (C. Stihi-Boos), XVIII (1971), nr. 2, p. 298—299.

416 BĂLAN, THEODOR: *Florica Muzicescu* în *Muzica*, Bucureşti, XIX, 1969, nr. 5 (n) (Anca Jalobeanu), XVII (1970), nr. 9, p. 126.

417 CERNEA, EUGENIA: *Contribuţii la tipologizarea muzicii colindelor româneşti* în *Revista de etnografie şi folclor*, Bucureşti, XIII (1969), nr. 3 (Elisabeta Dolinescu) XVII (1970) nr. 1, p. 125.

418 CIOBANU, GHEORGHE: *Lăutarii din Clejani*, Bucureşti, 1968 (n) (Elisabeta Dolinescu), XVII (1970), nr. 1, p. 124.

419 CIOBANU, GHEORGHE: *Les modes chromatiques dans la musique populaire* în *Bulletin de l'Institut de Musique*, Académie bulgare de sciences T. XIII (1969) (n) (Lucia Alexandrescu), XVII (1970) nr. 1, p. 124—125.

420 CIOMAC, EM.: *George Enescu*, Bucureşti, 1968 (Elena Zottoviceanu), XVI (1969), nr. 1, p. 121—122.

421 CIOMAC, EMANOIL: *Pagini de cronică muzicală (1915—1938)*, Bucureşti, 1967 (Constantin Stihi-Boos), XVI (1969), nr. 2, p. 268—269.

422 CIOMAC, EMANOIL: *Viaţa şi opera lui Richard Wagner*, Bucureşti, 1967 (Constantin Stihi-Boos), XVI 1969), nr. 2, p. 267—268.

423 COMES, LIVIU: *Melodica palestriniană*, Bucureşti, 1971 (Astrid Tufescu), XX (1973), nr. 1, p. 101—102.

424 *Cîteva consideraţii pe marginea unor monografii de compozitori*:
[Alexandrescu, Romeo: *Claude Debussy*, Bucureşti, 1962; Alexandrescu, Romeo: *Maurice Ravel*, Bucureşti, 1969; Gheciu, Radu: *De Falla*, Bucureşti, 1964] (Lucia Alexandrescu), XII (1965), nr. 2, p. 188—190.

425 CIORTEA, TUDOR: *Cvartetele de Beethoven*, Bucureşti, 1968 (Anca Jalobeanu), XVI (1969), nr. 1, p. 123—125.

426 COSMA, VIOREL: *Ciprian Porumbescu*, Bucureşti, 1957 (Fernanda Foni), IV (1957), nr. 3—4, p. 367—368.

427 DANIELOU, ALAIN: *Sémantique musicale de psychophysiologie auditive*, Paris, 1967 (Anca Jalobeanu), XVI (1969), nr. 2, p. 271—273.

428 DE SCHLOEZER, BORIS, MARINA SCRIABINE: *Problèmes de la musique moderne* (Nouvelles édition), Paris, 1972 (C. Stihi-Boos), XX (1973), nr. 1, p. 97—100.

429 DOLINESCU, ELISABETA: *Muzica populară în preocupările lui Alexandru Flechtenmacher* în *Revista de etnografie şi folclor*, Bucureşti, XIII, 1968, nr. 5 (Elisabeta Dolinescu) (n), XVII (1970), nr. 1, p. 125.

430 DUJMÎČ: *Classicism and Mannerism of Sixteenth Century Music* in *The International Revue of Musical Aesthetic and Sociology*, Zagreb, vol. II (1971), nr. 1 (Astrid Tufescu Gionea), XX (1973), nr. 2, p. 246.

431 EISICOVITS, MAX: *Polifonia vocală a Renaşterii — Stilul palestrinian*, Bucureşti, 1966 (Gheorghe Firca), XIV (1967), nr. 2, p. 152—155.

432 FELLOWES, EDUMND H.: *William Byrd*, Oxford, 1967 (n) (Vl. Popescu-Deveselu), XVII (1970), nr. 1, p. 126.

433 FERNÁNDEZ-CID (ANTONIO): *Granados*, Bucureşti, 1970 (C. Stihi-Boos), XVII (1970), nr. 2, p. 260.

434 FIRCA, GHEORGHE: *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Bucureşti, 1966 (Adrian Raţiu), XIV (1967), nr. 2, p. 150—151.

435 FLEISCHHAUER, GÜNTER: *Etrurien und Rom*, Leipzig, 1964 (Viorel Cosma), XIV (1967), nr. 1, p. 76—77.

436 GAGNEBIN, HENRI: *Musique, mon beau souci, Réflexion sur mon métier*, Neuchâtel, 1968 (B. Căplescu), XVIII (1971), nr. 1, p. 122.

437 GATZKE, URSULA: *Das americanische Musical*, München, 1969 (n) (Elena Zottoviceanu), XVII (1970), nr. 2, p. 264.

438 GEORGESCU, CORNELIU DAN: *Melodii de joc din Oltenia*, Bucureşti, 1968 (n) (Elisabeta Dolinescu), XVII (1970), nr. 1, p. 124.

439 GHECIU, RADU: *Mozart*, Bucureşti, 1970 (C. Stihi-Boos), XVIII (1971), nr. 2, p. 297—298.

440 GHENEA, CRISTIAN C.: *Din trecutul culturii muzicale româneşti*, Bucureşti, 1964 (Emilia Comişel), XIII (1966), nr. 1, p. 93—95.

441 GHIRCOIAŞU, ROMEO: *Contribuţii la istoria muzicii româneşti* vol. I, Bucureşti, 1963 (Liliana Firca), XII (1965), nr. 2, p. 190—191.

442 GIULEANU, VICTOR: *Ritmul muzical, vol. II. Evoluţia ritmului de la începuturi pînă la Bach*, Bucureşti, 1962 (Anca Jalobeanu), XVII (1970), nr. 2, p. 259—260.

443 GOLÉA, ANTOINE: *Entretiens avec Wieland Wagner*, Paris, 1967, 220 p. (n) (Elena Zottoviceanu), XVII (1970), nr. 1, p. 127.

444 HAAR, JAMES: *The transcendentalism of Charles Ives* în *The International Revue of Musical Aesthetics and Sociology*, Zagreb, vol. I, 1970, nr. 1. (Astrid Tufescu Gionea), XX (1973), nr. 2, p. 253.

445 HOFFMAN, ALFRED: *Drumul operei de la începuturi pînă la Beethoven*, Bucureşti, 1960 (Aurel Stroe), VIII (1961), nr. 1, p. 251.

446 HOFFMANN, E.T.A.: *Cavalerul Gluck şi alte scrieri fantastice*. Trad. de Dr. Victor Munteanu, Bucureşti, 1972 (C. Stihi-Boos), XX (1973), nr. 2, p. 247—248.

447 HOFMANN, ROSTISLAV-MICHEL: *Rimski-Korsakov, sa vie, son œuvre*, Paris, 1970 (C. Stihi-Boos), XIX (1972), nr. 1, p. 126.

448 HOLLÄNDER, HANS: *Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln, 1967 (n) (Elena Zottoviceanu), XVII (1970) nr. 2, p. 264.

449 ISTRATY, ELLA: *De vorbă cu Edgar Istraty*, Bucureşti, 1969 (n) (Vl. Popescu-Deveselu), XVII (1970), nr. 1, p. 127.

450 JORA, MIHAIL: *Momente muzicale*, Bucureşti, 1968 (Vl. Popescu-Deveselu), XVI (1969), nr. 1, p. 122—123.

451 JOURDAN-MORHANGE, HÉLÈNE: *Ravel et nous*, Genève, 1970 (C. Stihi-Boos), XIX (1972), nr. 1, p. 123.

452 KAISER, JOACHIM: *Grosse Pianisten in unserer Zeit*, München, 1966 (Alfred Hoffman), XX (1973), nr. 2,

* n = notă bibliografică

p. 253—254.

453 KENNEDY, MICHAEL: *Portrait of Elgar*, Oxford, 1968, (n) (C. Stihi-Boos), XVII (1970), nr. 1, p. 126.

454 KNEPLER, GEORG: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Vol. I (Frankreich, England), vol. II (Österreich, Deutschland), Berlin, 1961 (Mircea Voicana), XI (1964), nr. 2, p. 219—224.

455 LAKATOS, I.: *Ein unbekannter Alban Berg Brief* în *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tome 12, (1970), (M. Voicana), XIX (1972), nr. 1, p. 117.

456 KOTLIAROV, B.: *George Enescu*, Moskva, 1965 (Nina Turcu), XIII (1966), nr. 2, p. 182—184.

457 KOTLIAROV, B. I.: *George Enescu — autoreferat la disertaţie* — ms. dactilografiat, 1970 (Cl. L. Firca), XVIII (1971), nr. 2, p. 290—291.

458 LEITES, R. E.: « *Oedip* » *de George Enescu (Dramaturgia, stilul şi rolul său istoric în dezvoltarea artei operistice române)* — autoreferat la disertaţie... Moscova, 1970 (C. Stihi-Boos), XVIII (1971), nr. 2, p. 291—293.

459 * * * *Deux lettres de Prokofieff* în *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tom. 10, (1968), nr. 1—2. (M. Voicana), XIX (1972), nr. 1, p. 117.

460 LONG, MARGUERITE: *La pian cu Claude Debussy*, Bucureşti, 1968 (C. Stihi-Boos), XVIII (1971), nr. 1, p. 129.

461 LONG, MARGUERITE: *La pian cu Gabriel Fauré*, Bucureşti, 1970 (C. Stihi-Boos), XVIII (1971), nr. 1, p. 121.

462 MANDICEVSCKI, EUSEBIU: *Opera alese*, Bucureşti, 1957 (Fernanda Foni), VII (1960), nr. 1, p. 277—278.

463 *Pe marginea unei istorii a muzicii* (Lucien Rabalet, Une histoire de la musique) <Paris, 1969> (Anca Jalobeanu), XVIII (1971), nr. 1, p. 115—117.

464 MARCU, GEORGE: *Un sistem identic de execuţie polifonică a cîntecelor populare, întîlnit la unele popoare din Peninsula Balcanică* în *Revista de etnografie şi folclor*, Bucureşti, XIII (1968), nr. 6 (n) (E. Dolinescu), XVII (1970), nr. 1, p. 125.

465 MAVRODIN, ALICE: *Verdi*, Bucureşti, 1970 (C. Stihi-Boos), XVIII (1971), nr. 2, p. 299—300.

466 1970 — *In Memoriam Dinu Lipatti*, Geneva, 1970 (E. Dolinescu), XVIII (1971), nr. 2, p. 296—297.

467 *Music Theatre in a Changing Society*, Unesco, 1968 (n) (Vl. Popescu-Deveselu), XVII (1970), nr. 2, p. 265.

468 *Musica antiqua Europae Orientalis*, în *Acta Scientifica Congressus, Bydgoszcz*, 1966 (n) (L. Alexandrescu), XVII (1970), nr. 1, p. 125.

469 *La musique populaire d'Egypte. Antologie elaborée par Tiberiu Alexandru d'après une recherche faite avec Emile Wahba*, Cairo, 1968 (Gheorghe Firca), XVI (1969), nr. 2, p. 278—279.

470 MEYER, LEONARD, B.: *Music, The Arts and Ideas, Pattern and Predications in Twentieth-Century Culture*, Chicago, 1967 (n) (Vl. Popescu-Deveselu), XVII (1970), nr. 2, p. 264.

471 MIHAILOV, M.: *Skriabin*. Traducere de Ion Efremov, Bucureşti, 1972 (C. Stihi-Boos), XX (1973), nr. 1, p. 100—101.

472 *Observaţii pe marginea unor cărţi de amintiri* [FLORICA CRISTOFOREANU: *Amintiri din cariera mea lirică*, Bucureşti, 1964; ELENA ZAMORA: *Am slujit cîntecul*, Bucureşti, 1964; JEAN BOBESCU: *La pupitru Operei*, Bucureşti, 1964] (Elena Zottoviceanu), XII (1965), nr. 2, p. 186—188.

473 NÉMCOVÁ, ALENA: *Janáckova houslova sonata. Geneze déla (Sonata pentru vioară şi pian a lui Janáček)* în *Casopis Moravskeho Musea. Acta Musei Moraviae*, Brno, LII (1967) (Mircea Voicana), XIX (1972), nr. 1, p. 120.

474 PANŢÎRU, GRIGORE: *Necesitatea şi actualitatea cercetării ştiinţifice a vechii muzicii bizantine* în *Biserica Ortodoxă Română*, Bucureşti, LXXXVII (1969), nr. 3—4 (n) (L. Alexandrescu), XVII (1970), nr. 1, p. 125.

475 PAROCESCU, NICULAE: *Gheorghe Cucu*. Bucureşti, 1967 (Elena Zottoviceanu), XV (1968), nr. 1, p. 86—87.

476 PEČMAN, RUDOLF: *Josef Myslivecek und sein Opernepilog. Zur Geschichte der neapolitanischen Oper*, Brno, 1970 (M. Voicana), XIX (1972), nr. 1, p. 117.

477 PITROU, ROBERT: *De Gounod à Debussy. Une « belle époque » de la musique française*, Paris, <1970> (C. Stihi Boos), XIX (1972), nr. 1, p. 121—122.

478 POPOVA, T.: *Musorgski*, Bucureşti, 1970 (C. Stihi-Boos), XVIII (1971), nr. 2, p. 300—301.

479 POPOVICI, DORU: *Gesualdo di Venosa*, Bucureşti, 1969 (C. Stihi-Boos), XVII (1970), nr. 1, p. 116—117.

480 *Revista de etnografie şi folclor*, Bucureşti, XIII (1968), nr. 6 (n) (Elisabeta Dolinescu), XVII (1970), nr. 1, p. 123—124.

481 *România literară*, Bucureşti, 1969, an II (n) (L. Alexandrescu), XVII (1970), nr. 1, p. 127.

482 SAMUEL, CLAUDE: *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, 1967 (n) (A. Hoffman), XVII (1970), nr. 2, p. 263—264.

483 SBÂRCEA, GEORGE: *Mihail Jora*, Bucureşti, 1969 (n) (Vl. Popescu-Deveselu), XVII (1970) nr. 1, p. 126.

484 SBÂRCEA, GEORGE: *Dimitrie Popovici-Bayreuth « Cîntăreţul pribeag »* (1860—1927) Bucureşti, 1965 (El. Zottoviceanu), XIII (1966), nr. 1, p. 93.

485 SCHONBERG, HAROLD C.: *The Great Conductors*, 1968 (Vl. Popescu-Deveselu), XVII (1970), nr. 2, p. 264.

486 SEDAK, EVA: *Some Problems of Contemporary Musical Critics* în *International Revue of Musical Aesthetics and Sociology*, Zagreb, vol. II (1971), nr. 2, p. 169—179 (Astrid Tufescu-Gionea), XX (1973), nr. 2, p. 254.

487 SEHNAL, JIŘI: *Vyvoj figurálni hudby na chrámovém kúru ve Velkých Losinách*. (Dezvoltarea muzicii figurale în corul din Gross-Ullersdorf) în *Casopis Moravkého Musea. Acta Musei Moraviae*, Brno, LIII/LIV, (1968—1969) (M. Voicana), XIX (1972), nr. 1, p. 119—120.

488 SERFEZI, ION: *Metodica predării muzicii*, Bucureşti, 1967 (T. Tănase), XV (1968), nr. 2, p. 171—172.

489 SHAW, GEORGE BERNARD: *Despre muzică şi muzicieni*, Bucureşti, 1969 (Constantin Stihi-Boos), XVII (1970), nr. 1, p. 117—118.

490 STRAKOVÁ, THEODORA: *K hudebni minulosti Dubu u Olomouce*. (Cu privire la activitatea muzicală din Dud-Olmütz), în *Časopis Moravskeho Musea, Acta Musei Moraviae*, Brno, LIII/LIV, (1968—1969) (M. Voicana), XIX (1972), nr. 1, p. 118—119.

491 STEDROŇ MILOŠ: *Janáček, Verismus a Impresionismus* în *Casopis Moravskeho Musea, Acta Musei Moraviae*, Brno, LIII/LIV, 1969, (1968—1969) (M. Voicana), XIX (1972), nr. 1, p. 120—121.

492 *Studii de muzicologie*, Bucureşti, 1965 (M. Voicana şi Lucia Alexandrescu), XIII (1966), nr. 2, p. 176—182.

493 *Studii de muzicologie*, vol. II Bucureşti, 1966 (Lucia Alexandrescu şi Mircea Voicana). XVI (1969), nr. 1, p. 125—129.

494 *Studii de muzicologie*, vol. III, Bucureşti, 1967 (Mircea Voicana şi Lucia Alexandrescu), XVI (1969), nr. 2, p. 274—278.

495 *Studii de muzicologie*, vol. IV Bucureşti, 1968 (M. Voicana), XVIII (1971), nr. 2, p. 293—295.

496 *Studii de muzicologie*, vol. V, Bucureşti, 1969 (M. Voicana), XVII (1971), nr. 2, p. 295—296.

497 TODUŢĂ, SIGISMUND: *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. I. *Forma mică, mono- bi- şi tristrofică*, Bucureşti, 1969 (n) (Vl. Popescu-Deveselu), XVII (1970), nr. 1, p. 126.

498 TOMESCU, VASILE: *Alfonso Castaldi*, Bucureşti, 1958 (Elena Zottoviceanu), VII (1960), nr. 1, p. 276—277.

499 TOMESCU, VASILE: *Filip Lazăr*, Bucureşti, 1963 (Fernanda Foni), XI (1964), nr. 2, p. 212—214.

500 TURCU, CONSTANTIN: *Preotul Constantin Bobulescu* în *Mitropolia Moldovei şi Sucevei*, Iaşi, XLV (1969), nr. 1—2 (n) (L. Alexandrescu), XVII (1970), nr. 1, p. 125.

501 VALLAS, LÉON: *La véritable histoire de César Franck* (1822—1890), Paris, 1972 (C. Stihi-Boos), XX (1973), nr. 2, p. 250—252.

502 VANCEA, ZENO: *Creaţia muzicală românească sec. XIX—XX*, vol. I, Bucureşti, 1969 (Clemansa Firca), XVI (1969), nr. 2, p. 273—274.

503 VANCEA, ZENO: *Evoluţia simfoniei româneşti*, în *Muzica*, Bucureşti, XIX 1969, nr. 4 şi nr. 6 (n) (C. Stihi-Boos), XVII (1970), nr. 1, p. 126.

504 VARTOLOMEI, LUMINIŢA: « *Eteromorfie* » *de Ştefan Niculescu*, în *Muzica*, Bucureşti, XIX (1969), nr. 6 (n) (Anca Jalobeanu), XVII (1970) nr. 1, p. 127.

505 VIERU, NINA: *Dramaturgia muzicală în opera lui Chopin* (Ştefan Niculescu), X (1963), nr. 1, p. 257—258.

506 VLAD, ROMAN: *Stravinski*, Bucureşti, 1967 (Vl. Popescu-Deveselu), XVII (1970), nr. 1, p. 113—116.

507 VLADÎKINA-BACINSKAIA: *Ceaicovski*. Trad. de N. Parocescu, Bucureşti, 1972 (C. Stihi-Boos), XX (1973), nr. 2, p. 252.

508 VUILLERMOZ, ÉMILE: *Claude Debussy*, Paris, <1970>

(C. Stihi-Boos), XIX (1972), nr. 1, p. 122—123.
509 WIORA, WALTER: *Musikwissenschaft und Universalgeschichte* in *Acta Musicologica*, fasc. II—IV, Basel, 1961 (Mircea Voicana), IX (1962), nr. 2, p. 417—426.

BIBLIOGRAFIE — CĂRŢI — REVISTE

510 XI (1964), nr. 2, p. 225.
511 XI (1965), nr. 2, p. 197—198.
512 XIII (1966), nr. 1, p. 101.
513 XIII (1966), nr. 2, p. 187—188.
514 XIII (1967), nr. 1, p. 81—82.
515 XIII (1967), nr. 2, p. 155.
516 XV (1968), nr. 1, p. 89 (Clemansa Firca).
517 XV (1968), nr. 2, p. 177—178 (Clemansa Firca).
518 XVI (1969), nr. 1, p. 131 (Clemansa Firca).
519 XVI (1969), nr. 2, p. <283> (Clemansa Firca).
520 XVIII (1971), nr. 1, p. 125—126.
521 XVIII (1971), nr. 2, p. 304 (Brânduşa Căplescu).
522 XIX (1972), nr. 1, p. 125 (Brânduşa Căplescu).
523 XIX (1972), nr. 2, p. 238 (Brânduşa Căplescu).
524 XX (1973), nr. 1, p. 105 (Brânduşa Căplescu).
525 XX (1973), nr. 2, p. 257 (Brânduşa Căplescu).

DISCOGRAFIE

526 XVII (1970), nr. 1, p. 128—132 (Anca Jalobeanu).
527 XVII (1970), nr. 2, p. 269 (muzică românească) (Anca Jalobeanu).
528 XVIII (1971), nr. 1, p. 127—128 (Anca Jalobeanu).
529 XVIII (1971), nr. 2, p. 305—303 (Anca Jalobeanu).
530 XIX (1972), nr. 1, p. 126—127 (Anca Jalobeanu).
531 XIX (1972), nr. 2, p. 239—240 (Anca Jalobeanu).
532 XX (1973), nr. 2, p. 258—259 (Anca Jalobeanu).

VII. CRONICA

a) *Muzică*

533 *Cronica vieţii muzicale* (ian.-oct. 1969) (Brânduşa Căplescu), XVII (1970), nr. 1, p. 110—112.
534 *Cronica vieţii muzicale* (oct. 1969-iunie 1970) (Alfred Hoffman), XVII (1970), nr. 2, p. 252—253.
535 *Cronica vieţii muzicale*, (Bucureşti, sept. 1970-mai 1971) (Brânduşa Căplescu), XVIII (1971), nr. 2, p. 279—282.
536 *Cronica vieţii muzicale*. Început de stagiune (septembrie-noiembrie 1971) (Alfred Hoffman), XIX (1972), nr. 1, p. 107—109.
537 *Cronica vieţii muzicale* (Alfred Hoffman), XIX (1972), nr. 2, p. 222—226.
538 *Cronica vieţii muzicale* (Brânduşa Căplescu), XIX (1972), nr. 2, p. 226—227.
539 *Cronica vieţii muzicologice* (Clemansa Firca), XIX (1972, nr. 2, p. 227.

★

540 *Formaţia Lyra* (Mircea Voicana), XV (1968), nr. 2, p. 167—168.
541 *Festivalul din Timişoara* (Alfred Hoffman), XX (1973), nr. 2, n. 235—237.

★

542 <*Festivalul şi Concursul internaţional George Enescu, sept.* 1966> (Mircea Voicana), XV (1968), nr. 1, p. 78—82.
543 *Cronică muzicală: al cincilea festival internaţional « George Enescu »* (Alfred Hoffman), XVIII (1971), nr. 105—106.
544 *Festivalul internaţional « Musica Cameralis »* — Brno, 1977 (Vladimir Popescu-Deveselu), XIX (1972), nr. 2, p. 110—113.

b) *Muzicologie*

Cronica vieţii ştiinţifice

545 *Cronica vieţii ştiinţifice* (ian.-oct. 1969) (Mircea Voicana, Vl. Popescu-Deveselu), XVII (1970), nr. 1, p. 108—109.
546 *Cronica vieţii ştiinţifice* (dec. 1969-mai 1970) (Mircea Voicana, Vl. Popescu-Deveselu), XVII (1970), nr. 2, p. 251.
547 *Cronica vieţii ştiinţifice* <16 sept. 1970 George Enescu şi tradiţia beethoveniană>, XVIII (1971), nr. 1, p. 106—111.
548 *Cronica vieţii muzicologice* (Gheorghe Firca), XIX (1972), nr. 2, p. 227—228.

★

549 *Conferinţa pe ţară a Uniunii Compozitorilor din Republica Populară România* (Fernanda Foni), XI (1964), nr. 1, p. 111—113.
550 <Cenaclul Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România. Secţia de muzicologie cu tema *Date noi privitoare la cultura muzicală în ţara noastră pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea*> XII (1965), nr. 2, p. 193—195.
551 <Cenaclurile Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, din 3 V şi 31 V 1965> XIII (1966), nr. 1, p. 99.
552 Cenaclurile Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 8, 22, 2 XI 1965, şi 31 I 1966 XII (1966), nr. 2, p. 185—186.
553 <Adunarea generală a compozitorilor şi muzicologilor. Bucureşti, decembrie 1968> (Alfred Hoffman), XVI 1969), nr. 2, p. 263.
554 *Sărbătorirea lui George Dima la Braşov* (Constantin Catrina), XX (1973), nr. 2, p. 235.

★

555 <*Simpozionul internaţional de muzicologie George Enescu septembrie 1966*> (Mircea Voicana), XV (1968), nr. 1, p. 78—82.
556 *Al XIV-lea Congres internaţional de studii bizantine*, Bucureşti, 1971 (Lucrările Secţiei de muzicologie) (E. Zottoviceanu), XIX (1972), nr. 1, p. 109—110.
557 *Conferinţa de muzicologie Liszt-Bartók* de la Budapesta (Alfred Hoffman), IX (1962), nr. 1, p. 233—237.
558 « *Leoš Janáček et Musica Europaea* ». *Al III-lea Festival internaţional*, Brno, 1968 (Mircea Voicana), XVI (1969), nr. 1, p. 114—120.

★

559 <Vizita lui Nicholas Slonimskv muzicolog american din Boston, în 1963> XI (1964), nr. 1, p. 113.
560 *Călătorie de studii în Republica Populară Polonă* (Ştefan Niculescu) VIII (1961), nr. 1, p. 262—264.
561 <Vizita lui Alfred Hoffman la Berlin şi Leipzig, în 1964> XII (1965), nr. 1, p. 94.
562 <Vizita lui Vasile Tomescu la Berlin în 1964> XII (1965), nr. 1, p. 94.
563 *Impresii dintr-o călătorie de studii din* Republica Democrată Germană (Elena Zottoviceanu), XX (1973), nr. 2, p. 237—239.

c) *Necroloage*

564 *Paul Constantinescu* (Mihail Jora), XI (1964), nr. 1, p. 115—116.
565 *Nicolae Missir*, XIII (1966), nr. 1, p. 103.
566 *George Oprescu*, XVI (1969), nr. 2, p. 135—136.
567 *La încetarea din viaţă a lui Ionel Perlea* (Constantin Stihi-Boos), XVII (1971), nr. 2, p. 111—112.
568 *Andrei Tudor*, VI (1959) nr. 2, p. 309.

C. CINEMATOGRAFIE

I. ISTORIOGRAFIE GENERALĂ (METODOLOGIA ISTORIEI FILMULUI. BIBLIOGRAFIE. FILMOGRAFIE) (565—570)

569 TEODORESCU, MARIUS: *Perioade în dezvoltarea istorică a filmului românesc*, XI (1964), nr. 1, p. 87—102.
570 CANTACUZINO, ION: *Problematica istoriografiei cinematografice româneşti*, XVI (1969), nr. 1, p. 33—39.

571 RÎPEANU, B. T.: *Fenomenul cinematografic românesc și literatura internațională de specialitate. (Implicațiile unei cercetări istorico-bibliografice)*, XVI (1969), nr. 2, p. 191–201.

572 MATEI, DORIN: *Problemele întocmirii filmografiei naționale privite prin prisma teoriei bibliografice*, XVII (1960), nr. 1, p. 75–81.

573 RÎPEANU, B. T.: *Istoria cinematografului în România și cîteva probleme metodologice ale cercetării istorice*, XVII (1960), nr. 2, p. 207–212.

574 RÎPEANU, BUJOR T.: *Teatru-Cinema. Repere pentru o cercetare istorică interdisciplinară. Premise, precedente, necesități și perspective*, XVIII (1971), nr. 2, p. 147–156.

II. TEORIE ȘI CRITICĂ DE FILM

575 TEODORESCU, MARIUS: *Relația filmului românesc cu celelalte arte*, XV (1968), nr. 2, p. 129–136.

576 CANTACUZINO, ION: *Raportul dintre evoluția tehnicii și cea a expresiei artistice în istoria filmului*, XVI (1969), nr. 2, p. 181–190.

577 CANTACUZINO, ION: *Critică, teorie și creație în istoria filmului*, XIX (1972), nr. 1, p. 3–11.

III. SOCIOLOGIA FILMULUI

578 RÎPEANU, B. T.: *Ecouri ale luptei democratice și socialiste în publicistica cinematografică românească a anilor 1920–1940*, XIX (1972), nr. 1, p. 33–36.

579 RÎPEANU, B. T.: *Publicistica cinematografică românească a deceniului al patrulea – teren al confruntărilor ideologice, oglindă a contradicțiilor sociale și politice ale epocii*, XX (1973), nr. 1, p. 43–50.

IV. SPECTACOLUL CINEMATOGRAFIC

580 ȚAȚOMIR, V. și I. CANTACUZINO: *Cîteva aspecte ale evoluției fenomenului cinematografic în București în perioada anilor 1909–1916*, XVIII (1971), nr. 2, p. 253–257.

581 VASILESCU, OLTEEA: *Despre începuturile cinematografului în orașul Craiova (1896–1914)* <Notă>, XIX (1972), nr. 1, p. 75–80.

582 RÎPEANU, BUJOR T.: *Cinematograful la Focșani în perioada premergătoare primului război mondial* <Notă>, XIX (1972), nr. 2, p. 208–213.

583 VASILESCU, OLTEEA: *Etape în dezvoltarea fenomenului cinematografic în orașul Drobeta-Turnu Severin în epoca filmului mut (1897–1929)*, XIX, (1972), nr. 2, p. 214–218.

584 CANTACUZINO, ION: *Din începuturile spectacolului cinematografic în România. Anton C. Bottez, primul « cinematografist » român* <Notă>, XIX (1972), nr. 2, p. 198–205.

585 ENACHE, EMILIA: *Din începuturile spectacolului cinematografic în România. Primele proiecții cinematografice în orașele Brăila și Galați* <Notă>, XIX (1972), nr. 2, p. 205–208.

586 RÎPEANU, B. T.: *Considerații asupra prezenței filmului românesc în Transilvania anilor 1912–1914.* <Notă>, XV (1968), nr. 1, p. 71–73.

V. PRODUCȚIE DE FILME

587 RÎPEANU, B. T.: *Primele proiecții cinematografice în România* <Notă>, XI (1964), nr. 2, p. 204–208.

588 CANTACUZINO, ION: *Producțiile Societății « Filmul de artă Leon Popescu » (1913–1914)*, XIV (1967), nr. 2, p. 107–117.

589 CANTACUZINO, ION: *Alte încercări de producție cinematografică din anii 1912–1913.* <Notă>, XV (1968), nr. 1, p. 67–71.

590 CANTACUZINO, ION: *Grigore Brezeanu și Ion Popescu, inițiatori ai primelor filme artistice românești*, XIV (1967), nr. 1, p. 45–56.

591 RÎPEANU, B. T.: *Noi contribuții documentare, la cercetarea începuturilor filmului românesc.* XVI (1969), nr. 1, p. 105–109.

592 RÎPEANU, B. T.: *Primele filme românești* <Notă>, XVII, (1970), nr. 1, p. 101–104.

593 GHEORGHIU, MANUELA: *Filmele românești de război, trepte ale unei evoluții specifice genului* (I), XX (1973), nr. 2, p. 199.

594 DACHE, PETRE: *Date noi asupra producției filmului Venea o moară pe Siret* <Notă>, XVIII (1971), nr. 2, 270–274.

VI. ANALIZĂ DE FILME

595 VASILESCU OLTEEA: *Pe marginea corelației dintre imagine și bandă sonoră în filmul românesc*, XVII (1970), nr. 1, p. 67–74.

596 CANTACUZINO, ION: *Pe marginea ecranizărilor din opera lui Caragiale*, XVII (1970), nr. 2, p. 195–206.

597 CANTACUZINO, ION: *Aspecte ale tematicii filmelor de ficțiune românești (1911–1970)*, XVIII (1971), nr. 1, p. 47–55.

598 ENACHE, EMILIA: « *Ciuleandra* » *încercare de reconstituire filmografică a primului film sonor românesc* <Notă>, XVIII (1971), nr. 2, p. 268–270.

599 CANTACUZINO, ION: *Opera lui I. L. Caragiale pe ecran*, XX (1973), nr. 1, p. 33–41.

VII. ACTORI-INTERPRETARE

600 VASILESCU, OLTEEA: *Cîteva considerații asupra activității cineaștilor români în studiourile germane, în epoca filmului mut*, XVII (1970), nr. 2, p. 239–243.

601 VASILESCU, OLTEEA: *Ștefan Ciobotărașu. Marginalii la filmografia unui actor contemporan*, XVIII (1971), nr. 2, p. 259–262.

VIII. SCRIITORII ȘI FILMUL

602 CARANFIL, MARTIN T.: *Liviu Rebreanu despre cinematografie.* (Se reproduce integral articolul: Liviu Rebreanu: *Arta și cinematograful)*, XII (1965), nr. 1, p. 86–87.

603 REBREANU, LIVIU: *Arta și cinematograful*, reprodus după *Cinema*, nr. 138, 16 iunie 1930 p. 617, XII (1965), nr. 1, p. 86–87 (vezi și 602).

604 VOICULESCU, E.: *Elena Văcărescu și cinematograful* <Notă>, XIII (1966), nr. 2, p. 165–166.

605 CANTACUZINO, ION: *Victor Ion Popa și filmul românesc*, XVIII (1971), nr. 2, p. 223–226.

IX. RECENZII. NOTE BIBLIOGRAFICE*. BIBLIOGRAFII

606 CANTACUZINO, ION: *René Clair.* București, 1968 (B. T. Rîpeanu) XV (1968), nr. 2, p. 174–175.

607 CARANFIL T.: F. W. *Murnau*, București, 1968 (B. T. Rîpeanu), XVII (1970), nr. 1, p. 121–122.

608 *Prima carte românească despre film* <Iordăchescu C.: *Cinematograful și educația, 1912*> (E. Voiculescu), XII (1965), nr. 2, p. 183–185.

609 CĂLIMAN, CĂLIN: *Filmul documentar românesc*, București, 1967 (B. T. Rîpeanu), XV (1968), nr. 2, p. 174.

610 CHIMET, IORDAN: *Comedia burlescă*, București, (1967) (Ion Cantacuzino), XV (1958), nr. 2, p. 172–173.

661 CINCA, SILVIA: *Jean Gabin*, București, 1969 (n) (Emilia Enache), XVII (1970), nr. 2, p. 266.

612 COSAȘU, RADU: *Viața în filmele de cinema.* București, 1972 (Olteea Vasilescu), XX (1973), nr. 1, p. 103–104.

613 ILIU, VICTOR: *Fascinația cinematografului.* București, 1973 (Olteea Vasilescu), XX (1973), nr. 2, p. 255–256.

614 DARIAN, ADINA: *Free Cinema*, București, 1970 (n) (Ion Cantacuzino), XVII (1970), nr. 2, p. 267.

615 LUPU, MIHAIL: *Vittorio de Sica*, București, 1967 (Ervin Voiculescu), XV (1968), nr. 2, p. 173.

616 MÂNOIU ALICE: *J. A. Bardem*, București, 1969 (n) (Olteea Vasilescu), XVII (1970), nr. 2, p. 266–267.

617 MIHĂILESCU, MAGDA: *Sophia Loren*, București, 1969 (n) (Emilia Enache), XVII (1970) nr. 2, p. 266–267.

* n = notă bibliografică

618 NADIN, MIHAI: *Laurence Olivier*, Bucureşti, 1968 (Olteea Vasilescu), XVI (1969), nr. 2, p. 280—281.
619 POTRA, FLORIAN: *Experienţă şi speranţă. Ecran românesc*, Bucureşti, 1968 (B. T. Rîpeanu), XVII (1970), nr. 1, p. 119—120.
620 RACOVICEANU, AL.: *Lucchino Visconti*, Bucureşti, 1969 (n) (Olteea Vasilescu), XVII (1970), nr. 2, p. 266.
621 SUCHIANU, D. I.: *Erich von Stroheim*, Bucureşti, 1970 (n) (Ion Cantacuzino), XVII (1970), nr. 2, p. 265.
622 SUCHIANU D. I.: *Vedetele filmului de odinioară*, Bucureşti, 1968 (Ervin Voiculescu), XVI (1969), nr. 2, p. 280—281.
623 SUCHIANU, D. I. şi CONSTANTIN POPESCU: *Filme de neuitat*, Bucureşti, 1972 (Olteea Vasilescu), XX (1973), nr. 1, p. 102—103.
624 VOICULESCU, ERVIN: *Bibliografie internaţională cinema 1969*. Bucureşti, 1970 (n) (B. T. Rîpeanu), XVII (1970), nr. 2, p. 265—266.
625 VOICULESCU, ERVIN: *Repertoriul mondial al filmografiilor naţionale*, Bucureşti, 1970 (n) (B. T. Rîpeanu), XVII (1970), nr. 2, p. 265.

Bibliografii

626 XVIII (1971), nr. 1, p. 126.
627 XVIII (1971), nr. 2, p. 304.
628 XX (1973), nr. 1, p. 106 (Olteea Vasilescu).
629 XX (1973), nr. 2, p. 257 (I. Cantacuzino).

X. CRONICA

Film-Filmologie

630 XVIII (1971), nr. 1, p. 112—113 (Enache Emilia).
631 XVIII (1971), nr. 2, p. 281—283 (Ion Cantacuzino)
632 XIX (1972), nr. 1, p. 113—114 (Ion Cantacuzino).
633 XIX (1972), nr. 2, p. 228—229 (Manuela Gheorghiu).
634 XX (1973), nr. 2, p. 240—241 (Manuela Gheorghiu).

D. VIAŢA INSTITUTULUI

635 *La a 50-a aniversare a partidului*, XVIII (1971, nr. 1, p. 3—5.
636 *Oprescu la 80 de ani*, VIII (1961), nr. 2, p. 521—523.
637 *Profesorul George Oprescu la 85 de ani*, XIV (1967), nr. 1, p. 3—4.
638 *Oprescu (George), Împliniri*, XVI (1969), nr. 2, p. 141—142.
639 *Sesiunea festivă a Institutului de istoria artei*, XVI (1969), nr. 2, p. 137—139.
640 POPESCU MIRCEA: *20 ani de activitate a Institutului de istoria artei*, XVI, (1969), nr. 2, p. 143—157.

E. INDICE DE NUME DE AUTORI

(Studii, note, recenzii, notiţe bibliografice etc.)*

Adăscăliţei (V) 29.
Alexandrescu (Lucia) 361, 375, 393 397, 419 (n), 424 (r), 468 (n), 474 (n), 481 (n), 492 (r), 493 (r), 494 (r), 500 (n).
Alterescu (Simion) 1, 3, 4, 9, 12, 13, 25, 35, 40, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 76, 77, 78, 107, 120, 131, 135, 146, 155, 158, 173, 174, 247 (r).
Andreescu (Margareta) 121, 123, 126, 128, 193, 198, 210 (r), 213 (r), 240 (r).
Andricu (Mihail) 380.
Apostolescu (Sanda) 221 (r).

Balotă (Nicolae) 160.
Bănăţeanu (Vlad) 252 (r).
Bărbuţă (Margareta), 42, 243 (r).
Berger (Wilhelm) 312.
Birou (Venturia) 376 (N).
Boeriu (Ion) 194, 195, 199, 201, 206.
Breazu (Ion) 106.
Brediceanu (Mihail) 18.
Brezianu (Barbu) 292, 298.
Brumaru (Ada) 313.
Bucur (Sebastian Barbu) 319.

Cantacuzino (Ion) 570, 576, 577, 580, 584, 588, 589, 590, 596, 597, 599, 605, 610 (r), 614 (n), 621 (n), 629 (b), 631 (c), 632 (c).
Caranfil (Martin) 602.
Catrina (Constantin) 322, 554 (c.).
Cazaban (Jean), 130, 159, 163, 164, 232 (r), 260 (b).
Căplescu (Brânduşa) 361, 381, 436 (r), 521 (b), 522 (b), 523 (b), 524 (b), 525 (b), 533 (c), 535 (c), 539 (c).
Câmpeanu (Pavel) 17, 185.
Ciobanu (Gheorghe) 390.
Ciurea (Ion) 115 (N), 202 (N).
Columb (Maria) 230 (3).
Comişel (Emilia) 388, 440 (r).
Cosma (Viorel) 362, 389, 435 (r).
Costa-Foru (Anca) 22, 44 (N), 62 (N), 71, 72, 84 (N), 99 (N), 100 (N), 101, 104 (N), 116, 118, 142, 143, 145, 147, 148, 152, 192, 190 (N), 168, 203, 207 (r), 215, 227 (r), 234 (r), 242 (r).
Costinescu (Gheorghe) 315.
Costinescu (Petre) 191.

Dache (Petre) 590 (N).
Deleanu (Horia) 226 (r), 236 (r).
Dimiu (Claudia) 150, 182, 219, 233 (r), 257 (b), 258 (b), 259 (b), 265 (c).
Dimiu (Mihai) 172.
Dolinescu (Elisabeta) 323, 329 (N), 383, 391, 394, 401 (r), 405 (r), 409 (r), 417 (n), 418 (n), 429 (n), 438 (n), 464 (n), 466 (r), 480 (n).

Drîmba (Ovidiu) 179.
Duţu (Alexandru) 74 (N).

Elian (Lelia) 82 (N), 218 (r), 223 (r).
Eminescu (Roxana) 183 (N), 224 (r), 241 (r).
Enache (Emilia) 585 (N), 598, 611 (r), 617 (n), 630 (b).
Enescu (Iulia) 203 (N).
Enyedi (Al.) 37 (N).
Eskenasy (Victor) 26.

Firca (Clemansa Liliana) 284, 287, 288, 314, 318, 334, 338, 403 (r) 441 (r), 457 (r), 502 (r), 514 (b), 517 (b), 518 (b), 519 (b), 539 (d).
Firca (Gheorghe), 281, 282, 321, 386, 431 (r), 469, 502 (r), 548 (c).
Flegont (Olga) 5, 8, 10, 14, 21, 28, 57, 59, 83 (n), 95, 140, 144, 165, 171.
Florea (Mihai) 38, 43, 69 (N), 87 (N), 88 (N), 90, 91 (N), 96, 114 (N), 124, 129, 169, 170, 175, 184 (N), 186 (N), 188 (N), 197 (N), 200 (N), 222 (r), 231 (r), 237 (r), 251 (r).
Foni (Fernanda) 301 (N), 303 (N), 310, 317, 333 (N), 347, 348, 349, 351, 371 (N), 387, 406 (r), 412 (r), 426 (r), 462 (r), 499 (r), 549 (c).
Franga (George) 20, 36 (N), 48 (N), 50, 67, 85 (N), 102 (N), 189 (N), 196 (N).
Franga (Irina) 20.
Froda (Scarlat) 61, 117, 154, 157 (N), 187.

Gheorghiu (Manuela) 593, 633 (c), 634 (c).
Gitză (Letiţia) 7, 11, 15, 26, 34, 41, 46, 58, 60, 92, 93 (N), 94, 103, 112, 120, 122, 181, 228 (r), 235 (r), 244 (r).

Hoffman (Alfred) 304, 325, 326, 327, 332, 378 (N), 452 (r), 482 (N), 534 (c), 536 (c), 537 (c), 541 (c), 543 (c), 537 (c).

Ionescu (Medeea) 265 (c).
Ionescu-Nişcov (Viorica) 191 (N).
Ionescu-Nişcov (Traian) 209 (r).

Jalobeanu (Anca) 286, 289, 395, 413 (r), 416 (n), 425 (r), 427 (r) 442 (r), 463 (r), 504 (n), 526 (d), 527 (d), 528 (d), 529 (d), 530 (d), 531 (d), 532 (d).
Jora (Mihail) 366, 367, 564 (c).

Krasser (Harald) 23.

Lovinescu (Nadia) 178 (N).

Mancaş (Mircea) 47, 125, 141, 151, 162.
Manolache (Mihai) 322.
Manole (Ovidiu) 290.
Marcus (Stroe) 16.
Mateiu (Dorin) 572.
Missir (Nicolae) 113, 342 (N), 343, 354, 369, 370 (N).
Musicescu (Maria Ana) 343, 345.

Naghiu (Iosif E.) 373 (N).
Nagy (Anna), 249 (r).
Nădejde (Lila) 27, 33, 63 (N), 64 (N), 75, 79 (N), 81 (N), 97 (N), 98 (N), 217 (r) 249 (r) 272 (c) 294 (N), 346, 350.
Neacşu (Gheorghe) 19.
Nicoară (Eugen) 161.
Niculescu (Ştefan) 306, 307, 308, 402 (r), 505 (r), 560 (c).

Oprescu (George) 364.
Ott (Günther) 379 (N).

Paleologu (Alexandru) 66, 109, 110, 132.
Papacostea Danielopolu (Cornelia) 192 (N).
Papadima (Ovidiu) 70.
Paraschivescu (C.) 212 (r), 220 (r), 225 (r).
Pavel (Emilia) 30, 31.
Păltânea (Paul) 357 (N).
Periş Chereji (Tereza) 133, 136, 137, 144, 330 (N).
Pervain (I.) 89, 119.
Pop (Augustin Z. N.) 80 (N).
Popa (Mircea) 153, 204 (N).
Popescu (Ana Maria) 45, 63, (N), 64 (N), 65 (N), 86 (N), 127 (N), 134, 176, 177, 208, (R), 214 (r), 229 (r), 238 (r), 239 (r), 245 (r), 246 (r).
Popescu (Mircea) 640.
Popescu (Radu) 277 (c).
Popescu-Deveselu (Vladimir) 384, 394, 397, 399, 414 (r), 432 (n), 449 (n), 450 (n), 467 (n), 470 (n), 483, 485 (n), 497 (n), 506 (r) 544 (c), 545 (c), 546 (c).

Raţiu (Adrian) 434 (r).
Rădulescu (Mihail) 295, 299, 324.
Rebreanu (Liviu) 603.
Rîpeanu (B.T) 571, 573, 574, 578, 579, 582, 586, 587, 591, 592 (N), 606 (R), 607 (r), 609 (r), 619 (r), 624 (n), 625 (n).

Sava (Stela) 316, 340 (N), 341 (N), 358.
Săvulescu (Traian) 365.
Smântânescu (Dan) 205 (N), 356 (N).
Staicovici (Ianca), 337.
Stihi-Boos (Constantin) 320, 398, 400 (N), 402 (r), 415 (r), 421 (r) 422 (r), 433 (r) 439 (r) 446 (r), 447 (r), 453 (n), 458 (r), 460 (r), 461 (r), 465 (r), 471 (r), 477 (r), 478 (r), 479 (r), 489 (r), 501 (r), 503 (n), 5C7 (r), 508 (r), 567 (c).
Strihan (Andrei) 6.
Stroe (Aurel) 445 (r).

* Abreviaţii: b = bibliografie; c = cronică; d = discografie; e = expoziţie; n = notiţă bibliografică; N = notă; r = recenzie

Şerban (C.) 353
Ştefănescu (Lucian) 149, 216, 250.

Tănase (I.) 488 (r).
Tăutu (Petre) 283.
Teodorescu (Marius) 569, 575.
Teodorescu (Mugur Crin) 73.
Toma-Zoicaş (Ligia) 328 (N).
Tomescu (Vasile) 311, 363.
Tornea (Florin) 39 (N), 105, 111, 167.
Tudor (Andrei) 293, 299, 300 (N), 339, 344, 349.
Tufescu-Gionea (Astrid) 423, (r), 430 (r), 444 (r), 486 (r).
Turcu (Nina) 456 (r).

Ţaţomir (V.) 580.
Ţopa (Liliana) 32, 68, 156, 166, 207 (r), 261, 262, 263, 264 (c).

Vancea (Zeno) 374, 385.
Vasilescu (Olteea) 581, 583, 595, 600, 601, 612 (r), 613 (r), 616 (n), 618 (r), 620 (n) 623 (r), 628 (b).
Vasiliu (Aurel) 139 (N).
Vianu (Tudor) 108.
Vîrtosu (Ion) 49 (N), 138 (N).
Voicana (Mircea) 279, 280, 285, 331, 332, 336, 355 (N), 377, 382, 410 (r), 411 (r), 454 (r), 455 (r), 459 (r), 473 (r), 476 (r), 487 (r), 490 (r), 491 (r), 492 (r), 493 (r), 494 (r) 495 (r), 496 (r), 540 (c), 542 (c), 545 (c), 546 (c), 555 (c) 558 (c).
Voiculescu (Erwin) 604 (N), 608 (r), 615 (r), 622 (r).
Voinescu (Teodora) 291.

Weimann (Robert) 180.

Zinveliu-Donea (Getta) 360 (N).
Zottoviceanu (Elena) 296, 302, 305, 309, 335, 352, 359, 369 (N), 372, 392 (N), 407 (n), 420 (r), 437 (r), 443 (n), 448 (n), 472 (r), 475 (r), 484 (r), 498 (r), 556 (c), 563 (c).

F. INDICE DE NUME*

Adamian (Petros) 252 (r)
Alecsandri (Vasile) 103, 187.
Andricu (Mihail) 380.
Antoniu (Costache) 239 (r).
Arghezi (Tudor) 151.
Aricescu (C.D.) 104 (N).
Aristia (C.) 105.

Bacalbaşa (Ion C.) 152.
Bach (J.S.) 497 (r).
Balzac (Honoré de) 400 (N).
Bardem (J.A.) 616 (r).
Bariţ (Gheorghe) 106.
Bartók (Béla) 369, 389, 557 (c).
Bârsan (Zaharia) 139 (N).
Bârsescu (Agata) 191 (N), 196 (N), 212 (2).
Beethoven (L.v.) 362, 425 (r), 445 (r).
Belcot (Cazimir) 140.
Bena (Augustin) 373 (N).
Bentoiu (Pascal) 414 (n).
Berg (Alban) 455 (r).
Berlioz (Hector) 403 (r).
Blaga (Lucian) 132.
Bobescu (Jean) 472.
Bobulescu (Constantin) 500.
Boiadjiev (G.N.) 272 (c).
Bolliac (Cezar) 331.
Braborescu (Ştefan) 141.
Brăiloiu (Constantin) 281.
Breazu (Ion) 276 (c).
Brediceanu (Mihai) 18.
Brediceanu (Tiberiu) 381.
Brezeanu (Grigore) 590.
Botez (Anton C.) 584 (N).
Bruch (Max) 298.
Bulandra (Tony) 251 (r).
Burada (Teodor) 329.
Byrd (William) 432 (n).

Caragiale (C.) 105.
Caragiale (I.L.) 107, 108, 109, 170 (N), 186, 596, 599.
Caragiali (Iorgu) 80 (N).
Castaldi (Alfonso) 498 (r).
Caudella (Eduard) 337 (N) 343, 370 (N).
Cazaban (Jules) 244 (r).
Ceaĭkovski (Piotr Ilici) 507, (r).
Chendi (Ilarie) 153.
Chopin (Fréderic) 325, 405 (r), 505 (r).
Ciubotăraşu (Ştefan) 601.
Claire (René) 606 (r).
Cluceru (Sonia) 214 (r).
Cohan-Linaru (M.), 303 (N).
Conachi (Costache) 319.
Constantinescu (Paul) 374, 564 (c).
Craig Cordon (Edward) 223 (r).
Cristoforeanu (Florica) 472 (r).
Cuclin (Dimitrie) 286, 289.
Cucu (Gheorghe) 475 (r).

Damé (Frédéric) 110.
Davila (Al.) 154, 155.
Debussy (Claude) 380, 424 (r) 460 (r) 477 (r).
De Falla (Manuel) 424 (r).
De Max (Edouard) 142 (N).
Demetriade (Aristide) 143, 214 (r).
Demetriade (Constanţa) 143.
De Sica (Vittorio) 615 (r).
Dima (George) 554 (c).
Dimitriade (Costache) 79.
Dimitrescu (Constantin) 301 (N) 371 (N), 396.
Dinicu (Dimitrie) 348.
Dorian (Dorel) 175.
Dragomirescu (Mihail) 156.
Drăgoi (Sabin) 323, 383.

Eftimiu (Victor) 133.
Elgar (Edward) 453 (n).
Eminescu (Mihail) 111, 229 (r), 313, 376 (N).
Enacovici (George) 384.
Enescu (George) 285, 292, 293, 306, 307, 314, 315, 324, 328 (N), 337 (N), 338, 349, 355 (N), 364, 365, 366, 367, 370, 372, 377, 378, 399, 420 (r) 456 (r), 457 (r), 458 (r), 542 (c), 543 (c), 555 (c)
Enescu (Iuliu) 203.

Fauré (Gabriel) 461 (r).
Filimon (Nicolae) 116.
Filotti (Maria) 227 (r).
Flechtenmacher (Alexandru) 113, 350, 429 (n).
Flechtenmacher (Maria), 81 (N).
Franck (César) 501 (r).
Fuchs (Teodor) 317 (N).
Gabin (Jean) 611.
Georgescu (George) 327.
Gesualdo di Venosa 479 (r).
Ghica (Ion) 114
Gogol (N. Vasilievici) 73.
Golescu (Iordache) 39 (N).
Goldiş (Vasile) 115 (N).
Golestan (Stan) 294.
Gounod (Charles) 477 (r).
Granados (Enrique) 433 (r).
Grozăvescu (Traian) 330 (N).
Gusti (Paul) 218 (r).

Hagiescu (Nicolae) 82.
Haşdeu (B.P.) 70, 116.
Heliade Rădulescu (Ion) 38.
Honegger (Arthur) 378 (N).

Ibrăileanu (G.) 157 (N).
Ionescu (Eugen) 109.
Iorga (Nicolae) 158, 200 (N), 335.
Istraty (Edgar) 449 (n).
Ives (Charles) 444 (r).

Janáček (Léoš) 318, 473 (r), 491 (r) 558 (c).
Jora (Mihail) 308, 385, 483 (r).

Kiriac (D.G.) 368 (N), 375, 393.

Lazăr (Filip) 499 (r).
Liciu (Petre) 144.
Lipatti (Dinu) 325, 333 (N), 466 (r).
Liszt (Franz) 326, 342, 354, 557 (c).
Livescu (Ioan) 145.
Lope de Vega (Felix) 179.
Loren (Sophia) 617
Lovinescu (Horia) 175.
Luchian (Gabriela) 95 (N).
Luchian (Neculai) 83 (N).

Macedonski (Alexandru) 197 (N).
Mandicevski (Eusebiu) 462 (r).
Mann (Thomas) 398.
Manolescu (Grigore) 84 (N), 85 (N) 249 (r).
Manolescu (Ion) 231 (r).
Martin (Karl Heinz) 124.
Mazilu (T.) 175.
Merişescu (Smaranda) 95 (N).
Messiaen (Olivier) 482 (N).
Micheru (Tomitză) 376 (N).
Mihăileanu (Costache) 86 (N).
Mihăileanu (Raliţa) 86 (N).
Mihăileanu (Ştefan) 86 (N).
Millo (Matei) 87 (N), 88 (N), 89, 90, 91, 208 (r).
Mirodan (Al.) 175.
Missir (Nicolae) 565 (c).
Moldoveanu (Corneliu) 200 (N).
Molière, 181, 182.
Mozart (W.A.) 439 (r).
Murnau (F.W.) 607.
Musicescu (Gavriil) 351, 386, 387, 409 (r).
Musorgski (Modest Petrovici) 478 (r).
Muzicescu (Florica) 416 (n).
Mysliveček (Iosef) 476 (r).

Nădejde (Iosif) 159.
Nedbal (Oskar) 407 (n).
Niculescu (Ştefan) 504.
Nottara (C.I.) 146, 216 (r).
Nouveau (Henri) 379 (N).

Odobescu (Alexandru) 117 (N).

*Abreviaţii: c = cronică; n = notă bibliografică; N = notă; r = recenzie

Olivier (Laurence) 618 (r).
Oprescu (George) 382, 566 (c), 636 (c), 637 (c), 638 (c).

Pann (Anton) 291.
Pascaly (Mihail) 92, 93 (N), 94.
Perlea (Ionel) 567 (c).
Peşacov (G) 193 (N).
Petrescu (Camil) 160, 161.
Piscator (Erwin) 121.
Poni (Ioan) 95 (N).
Popa (Victor Ion) 162, 605.
Popescu (Eufrosina) 96 (N).
Popescu (Leon) 590.
Popovici-Bayreuth (D.) 484 (r).
Porumbescu (Ciprian) 426 (r).
Prokofieff (Serghei) 459 (r).

Radovici (Constantin) 82 (N).
Ravel (Maurice) 424 (r), 451 (r).
Rădulescu-Motru (C.) 200 (N).
Rebreanu (Liviu) 602.
Reinhardt (Max) 213 (r).
Rimski-Korsakov (Mihail) 447 (r).
Rolland (Romain) 398.
Romanescu (Aristizza) 84.
Rosetti (C.A.) 118.

Sarandi (Frosa) 97 (N).
Sava (Ion) 134, 162, 163.
Scepkin (M.S.) 243 (r).
Sebastian (Mihail) 135.
Shakespeare (W.) 74 (N) 180
Skriabin (Alexandru) 471 (r).
Slonimsky (Nicholas) 559 (c).
Sokupova (Eva) 273 (c.).
Stavrescu (Raluca) 98 (N).
Strauss (Richard) 300 (N).
Strawinski (Igor) 506 (r).
Stroheim (Erich von) 621 (n).
Sulzer (F.I.) 345.
Stephănescu (George) 392 (N) 394.

Tardini (Fani) 99 (N).
Teodorini (Fam.) 100 (N).
Tudor (Andrei) 568 (c).
Vancea (Zeno) 321.

Văcărescu (Elena) 604 (N).
Văcărescu (Iancu) 50 (N).
Vellescu (Ştefan) 101, 102.
Ventura (Maria) 147, 231.
Verdi (Giuseppe) 465 (r).
Vianu (Tudor), 165.
Vicente (Gil) 183 (N).
Visarion (Arhimandrit) 341 (N).
Visconti (Luchino) 604 (N), 620 (n).
Voiculescu (M.) 148.
Voinescu (Alice) 166.
Vraca (George) 278 (c).

Wachmann (Edouard) 343.
Wagner (Richard) 400 (r), 422 (r).
Wagner (Wieland) 443 (n).
Werfel (Franz) 398.
Wiest (Louis) 297 (N).

Yonnel Jean 149.

Zamora (Elena) 472 (r).
Zemlinski, 377.

întocmit de
SPERANȚA ERCA

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

*** **George Enescu. Monografie,** 1971, vol. I şi II, 1 296 p., 89 lei.

*** **Contribuţii la istoria cinematografiei în România, 1896—1948,** 1971, 240 p., 19,50 lei.

GRIGORE IONESCU, **Histoire de l'architecture en Roumanie. De la préhistoire à nos jours.** « Bibliotheca Historica Romaniae », XI, Monografii, 1972, 589 p., 69 lei.

*** **Istoria teatrului în România,** vol. I, **De la începuturi pînă la 1848,** 1965, 380 p., 48 lei; vol. II, **1848—1918,** 1971, 568 p., 60 lei; vol. III, **1919—1944,** 1973, 624 p., 69 lei.

*** **Pagini de veche artă românească.** I, **De la origini pînă la sfîrşitul secolului al XVI-lea,** 1970, 352 p., 33 lei; II, 1972, 305 p., 48 lei; III, 1974, 276 p., 56 lei.

*** **Ţara Bîrsei,** I, 1972, 475 p., 52 lei; II, 1974, 414 p., 66 lei.

BARBU BREZIANU, **Opera lui Constantin Brâncuşi în România,** 1974, 316 p., 50 lei

CLEMANSA-LILIANA FIRCA, **Direcţii în muzica românească. 1900 — 1930,** 169 p., 10,50 lei.

REVISTE PUBLICATE
ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE ŞI ARHEOLOGIE
DACIA REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE – CLUJ-NAPOCA
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI ARHEOLOGIE « A. D. XENOPOL » – IAŞI
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
– SERIA ARTĂ PLASTICĂ
– SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
– SÉRIE BEAUX-ARTS
– SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
STUDII CLASICE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 22, P. 1–130, BUCUREŞTI, 1975

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică « Arta Grafică », Bucureşti

PYTHAGOREIS – *Structuri I*

Köln 1970–1971

- Sinus ∿
- Rechtek
- Dreieck Δ
- Sägezahm
- Obertöne 1
  2
  3
  ⋮
  n



Lei 25